

MARIANA ANDREI

**INTRODUCERE
IN
LITERATURA
PENTRU COPII**

Colecția LITERATURA ROMÂNĂ



Mariana Andrei

INTRODUCERE

ÎN LITERATURA PENTRU COPII

Copyright © MARIANA ANDREI

Copyright pentru această ediție Editura Eminescu

Coperta: VICK ANTHONY

Toate drepturile de reproducere și de difuzare asupra acestei ediții aparțin Editurii Eminescu: orice reproducere, sub orice formă, a textului, fără acordul scris al editurii este interzisă.

Editura Eminescu

București, Str. Sfântul Spiridon, nr. 8, Ap.6, Sector 2

Tel/fax. 212.35.88

www.editura Eminescu.com

E-mail: editura Eminescu@yahoo.com

Editura Eminescu este membră

World Publishing industry

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României ANDREI
MARIANA

Introducere în literatura pentru copii I Mariana Andrei –
București: Editura

Eminescu. 2006

ISBN (10) 973 – 22 – 1034 – 6; ISBN (13) 978 – 973 – 22 – 1034
– 5 821.135.1 – 31

Mariana Andrei

INTRODUCERE ÎN LITERATURA PENTRU COPII

editura Eminescu

CUVÂNT ÎNAINTE

Prezenta lucrare se adresează în primul rând studenților de la Colegiile Universitare de Institutori, care au ca disciplină de învățământ Literatura pentru copii și în al doilea rând educatoarelor și institutorilor învățători, absolvenți ai Școlilor Normale și ai Colegiilor Universitare Pedagogice de Institutori, care se află în fața examenului pentru obținerea gradului didactic II.

Concepută conform programei pentru Literatura pentru copii, emisă de Ministerul Educației și Cercetării, în anul 2001, lucrarea este structurată pe genuri literare, neomițând nici noțiuni de teorie literară.

Din capitolul următor se va vedea că programa ministerului este întocmită mai mult din rațiuni didactice și nu se referă, în pofida titlului, numai la Literatura pentru copii.

Am intenționat. să oferim studenților, dascălilor și tuturor celor interesați câteva sugestii care să provoace mai mult semne de întrebare, decât certitudini, care să stimuleze creativitatea și să contribuie la recrearea unor judecăți corecte despre Literatura pentru

copii.

Ne alăturăm celor care resping ideea că acest domeniu ar fi Cenușăreasa mării literaturi¹ sau că Literatura pentru copii există în conștiința critică ca un spațiu minor și marginal de creație, un fel de pod cu vechituri de familie, vizitat în momente-cheie ale existenței?

Literatura pentru copii este literatura începutului de drum, iar cei ce o păstoresc sunt copiii.

La unele păreri, emise din dorința de a sugera și nu de a critica, am ajuns în urma unor discuții purtate în timp cu educatoare și învățători cu tragere de inimă pentru munca lor și care, dând dovadă de competență profesională, se implică total în profesia aleasă.

Autoarea

1 Adela Rogojinaru, O introducere în literatura pentru copii, București, Editura Oscar Print, 1999, p. 158

2 Idem, ibidem, p. 209

3 Ioan Andraș, p. 11.

INTRODUCERE ÎN LITERATURA PENTRU COPII

Literatura, ca toate artele este chemată să exprime frumosul, spre deosebire de știință, care se ocupă de adevăr. Cea dintâi și cea mai mare diferență dintre adevăr și frumos este aceea că adevărul cuprinde numai idei, în timp ce. frumosul le cuprinde manifestate în materie sensibilă.³

Cuprinzând lucrări artistice realizate cu ajutorul cuvintelor, literatura reflectă realitatea prin imagini artistice, create cu ajutorul imaginației, având o valoare estetică.

Indiferent că se adresează oamenilor mari sau copiilor de vârstă preșcolară sau școlară mică, literatura folosește limbajul artistic ca material de expresie a poeziei și a prozei, dar și ca mijloc de realizare artistică a imaginii poetice.

Parte integrantă a literaturii (naționale și universale), literatura pentru copii se adresează nu numai copiilor, dar și oamenilor maturi și instruiți, deoarece copilăria nu dispare niciodată din noi, ea constituie izvorul permanent din care decurg toate meandrele vieții noastre. O literatură exclusiv pentru adulți e limitată, falsă și specializată. Și tot așa numai pentru copii.⁴

Luând atitudine împotriva manualelor pentru clasele a XII-a și a XIII-a de la școlile normale, coordonate de Ion Hobana și Octavia Costea, Nicolae Manolescu este de părere că principalele opere

exclusiv pentru copii (dar nu și altele!) s-ar putea cuprinde într-un manual, pentru că nu sunt multe, dar și mai bine ar fi dacă obiectul ca atare de studiu ar fi resorbit în studiul literaturii române și străine, fiindcă, și în cazul literaturii zise pentru copii, tot valoarea artistică și universală contează. Separarea ei de capodoperele literaturii pentru toate vârstele e fără sens și întreține, cum s-a văzut, confuzia. 5

Tot despre o confuzie legată de literatura pentru copii și de obiectul ei de studiu, amintește și Hristu Cândroveanu. 6

Elemente de teorie literară pentru elevi, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986.

4 G. Călinescu, Cronicile optimistului, București, Editura pentru Literatură, 1964, p. 274.

5 Nicolae Manolescu, România literară, anul XXX, nr. 25, din 25 iunie – 1 iulie 1977, p. I.

6 Hristu Cândroveanu, Literatura pentru copii, București, Editura Albatros, pp. 7 – 26. Cartea conține o introducere intitulată: Preliminarii. Literatura' pentru copii? (D finirea conceptului) și trei părți cu articole despre autori care scriu despre și pentru copii și tineret, grupe

6

Respingând ideea, că, dacă recunoaștem existența unei literaturi pentru copii, trebuie să admitem și existența unor literaturi ale altor vârste.

H. Cândroveanu înlătură amintita confuzie, făcând deosebirea (!) între literatura pentru copii și literatura despre copii.

Astfel aflăm că literatura pentru copii este, în fapt, literatură pur și simplu, literatură pentru toată lumea, literatură frumoasă, în timp ce literatura despre copii fiind inspirată din universul acestor vârste, ori străbătut de stăpânită de acel climat infantil-juvenil, în care sentimentele etice sunt atât de la ele acasă – la vârstele fragede propensiunea etică fiind structurală este o literatură formativă, care construiește în plan moral și estetic.

Ca exemplu, ca să nu pară că fac a fi rmații gratuite ne atenționează

H. Cândroveanu, dă Amintiri din copilărie de I. Creangă, care este, cel puțin aparent, o... lucrare pentru copii. (În realitate ea fiind literatură, mare literatură despre și nu pentru copii. Sau, este și pentru ei, în grade diferite în funcție de anii lor).

Fără a ne dori să intrăm în polemică cu autorul citat, considerăm că nu deosebirea (!) dintre cele două prepoziții rezolvă obiectul de studiu al așa-numitei Literaturi pentru copii. Fie că este literatură pentru/despre copii, ea este în primul rând literatură, și în al doilea rând ea se adresează copiilor. Nu mai este pentru nimeni un secret că Amintiri din copilărie povestește copilăria copilului universal (G. Călinescu), că Nică având și rolul de povestitor, a devenit un personaj care înfățișează tipul copilului de oriunde și de oricând, că întâmplările prin care trece acesta, simple pozne ale copilăriei, ilustrează, de fapt, un proces de cunoaștere și de formare, că scrierea lui I. Creangă este un Bildungsroman.

Cu toate acestea, Amintirile sunt citite în egală măsură și de copii, dar și de oameni mari, și de cei care, neavând amintiri, trăiesc prezentul cu intensitate maximă, dar și de cei care se întorc la copilărie cu nostalgie, înțelegând ireversibilitatea timpului.

Literatura pentru copii înseamnă, arată H. Cândroveanu, univers infantil, cuprinzând creațiile artistice inspirate de lumea copiilor, literatura frumoasă... ce înfățișează sufletul copilului, miracolul vârstei.

astfel: Bătrânii clasici și alți scriitori, PROFESIONIȘTII, SCRIITORI DE AZI, AUTORI

ȘI DE LITERATURĂ PENTRU COPII (Grafia inegală a titlurilor aparține autorului). În final, o ADDEANDA include și alte nume de scriitori ai genului care întregesc prin cărțile lor, imaginea globală a literaturii române pentru copii. Volumul nu cuprinde teatrul pentru copii neglijat ca împlinire artistică în viziunea autorului.

7

Dar oare, proza de aventură – cu personaje din lumea oamenilor mari, să nu fie inclusă în așa-numita literatură pentru copii, numai pentru că nu înfățișează miracolul vârstei?

Și tot autorul citat disociază literatura pentru copii ce exprimă universul infantil, de «literatura» cu virtuți (sau măcar cu intenții) educative declarate, pe care o consideră o prelungire înzădită a lumii jucăriilor, având în vedere cartea cu imagini multe și colorate, benzile desenate, plachetele cu text puțin «écrites a leur intention».

Suntem de acord că ultimele nu au cum să intre în sfera literaturii pentru copii, în primul rând, pentru că nu sunt considerate literatură și în al doilea rând, pentru că literatura nu se subordonează

educației, educația reprezentând una dintre sarcinile literaturii.

Literatura pentru copii nu acoperă sfera educativului, arată Nicolae Manolescu, precizând în continuare: Ceea ce face caracterul specific al literaturii pentru copii, nu trebuie identificat cu caracterul educativ al foarte multor texte literare (oricare poate fi speculat în multe texte).

Nicolae Manolescu, în articolul citat anterior, arată că literatura pentru copii, adresându-se cu adevărat și aproape exclusiv copiilor sau adolescenților, ar trebui să cuprindă/o/cloru/jocurilor copilărești, proza de aventură, versurile pentru cei mici, menite recitării etc.

Dacă așa stau lucrurile, ne întrebăm, cum pot lipsi dintr-o carte adresată copiilor, basmele, chiar dacă acestea, este lucru cunoscut, nu au fost destinate numai copiilor, ele adresându-se deopotrivă și adulților.

Copilul care ascultă cu nesaț povestea se poate identifica pe plan imaginar eroului basmului; el rămâne în universul lui infantil și, în același timp, se vede, în lumina basmului, crescut brusc și învingător. Mic și neajutorat, dar visând să ajungă repede mare și voinic, el «înțelege» și învață pe nesimțite, prin desfășurarea peripețiilor basmului, că va trebui să treacă el însuși prin încercări care să-i verifice înțelepciunea, curajul, îndrăzneala, puterea de a păstra o taină, de a-și impune legi de conduită, de a asculta poruncile. celor mai mari, de a nu se lua după aparențe și a nu se /așa... amăgit... ș.a.m.d. 7

Copilul de vârstă preșcolară sau școlară mică se simte atras spontan de extraordinarul situațiilor și al personajelor, își manifestă gustul pentru contraste antitetice sau pentru gândirea prin perechi de opoziții.8

7 Bianca Bratu, Preșcolarul și literatura (Studii și antologie), București, Editura Didactică și Pedagogică, 1977, p. 29.

8 H. Wallon, Les origines de la pensée chez l'enfant, Paris, P.U.F., 1945.

8

sunt indi după ce copilul află de fata babei și fata moșneagului, un model al acestei perechi, (bun – rău, sărac – bogat, oropsit – răsfățat), i se poate dezvălui, treptat, și legea aparențelor înșelătoare, pe care trebuie să le ia în seamă: lădița cea mai sărăcăcioasă la aspect ascunde pietre prețioase, în timp ce cea mai strălucitoare – șerpi.

Urmărind încântat un basm, copilul face un efort de atenție și de structurare, iar bucuria copiilor rezultă și din gimnastica intelectuală care li se cere pentru a urmări, foră să sară ceva, o înlănțuire de peripecții. Această înlănțuire nu este atât de grea încât să nu mai fie amuzantă, dar nici atât de ușoară încât să lase mintea neocupată. 9

Arătând că respectivele manuale mai conțin și o literatură care n-are deloc în vedere pe copii și nici chiar pe adolescenți, chiar dacă aceștia din urmă o citesc la școală, Nicolae Manolescu este de părere că din manualul de clasa a XII-a, următoarele teme nu aparțin literaturii pentru copii: bas mele, snoava lui Dufu, proverbele, legendele, cele mai multe narațiuni și descrieri (din cartea Oltului, bunăoară!) și poezii (altele îi privesc pe adolescenți), iar din cea de a XIII-a, mai nimic din poezie, fabule, legende și proză sau teatru (de ce au fost incluse Mihnea Vodă cel Rău de Odobescu ori Sânziana și Pepelea de Alecsandri, numai Dumnezeu și autorii știu).

Neincluzând în Literatura pentru copii temele menționate mai sus, Nicolae Manolescu nu acceptă în totalitate aria tematică prevăzută în: Programul Ministerului Educației și Cercetării pentru susținerea examenului de obținere a gradului didactic II. Noi credem însă că temele în discuție pot fi incluse în Literatura pentru copii, dovadă și faptul că, manualele din clasele a III-a și a IV-a cuprind fabule, proverbe, basme și legende, că majoritatea au o valoare explicită sau una didactică moralizatoare, contribuind la formarea trăsăturilor pozitive de caracter.

La dramaturgia actuală pentru copii în aceeași programă cate piesele Pui de om, Călina, Făt-Frumos de Victor Eftimiu, Făt-Frumos și călare și pe jos de Marin Sorescu, precum și o fetiță caută un cântec, Băiatul din banca a II-a, Cine se teme de crocodil, Șoricelul și Păpușa, Afară e vopsit gardul, Înăuntru-i Leopardul de Alecu Popovici, creații care nemaifiind editate de mai bine de cinci ani, nu sunt de găsit în biblioteci și deci inaccesibile studiului.

Din această cauză, credem, apar în manualele de clasele a XII-a și a

XIII-a, piesele de teatru contestate de Nicolae Manolescu, și, din același motiv, am inclus în prezenta lucrare poemul feeric înșir – te mărgărite de

9 Sarah Cone Bryant, Comment raconter les histoires aux enfants, Paris, Fernand Nathan.

1944 și 1950.

9

10

Victor Eftimiu, în locul pieselor indicate în programă. Includerea s-a făcut cu recomandarea de a fi folosit numai pe fragmente, din cauza întinderii și acțiunii complicate, ca și din cauza conținutului filosofic, estetic și etic, care depășește puterea de receptare a celor mici.

Consultând manualele pentru clasele a III-a și a IV-a, precum și diferite manuale opționale, am constatat că în cuprinsul lor se găsesc, în general, adaptări după M. Sadoveanu, M. Preda, L. Blaga, J. Bart, H. Cr.

Andersen și alții 10, adaptări dramatizate după Amintiri din copilărie de

11 mon P.

I. Creangă (dramatizare de Constantin Șt. Fierăscu), sau. după A am

T. Arghezi, Alecu Russo, Al. Vlahuță, fragmente din Robinson Crusoe de

Daniel Defoe, sau din Ștrengarul de Selma Lagerloff¹²

Din cele arătate mai sus, putem reține, printre altele că literatura pentru copii nu reprezintă forma simplificată a literaturii mă. jore, ci literatura în însăși esența ei expresivă, nefiind considerată nici restrictivă și nici limitată în raport cu complexitatea sau bogăția literaturii în general.

Pentru oamenii mari ca și pentru copii, lectura este mijlocul principal de a-și completa cultura și respectiv cunoștințele. A învăța pe copii să citească înseamnă a le deschide calea dezvoltării intelectuale.

Dar a citi nu înseamnă a descifra semnele grafice ale unui text, ci a înțelege pe deplin ceea ce se citește, a fi în stare să apreciezi valoarea și exactitatea conținutului, a gândi, a judeca și a lua o poziție față de text. Chiar dacă acest lucru se va petrece progresiv până în clasa a IV-a, pentru a se ajunge aici, trebuie pornit încă din primii ani ai pătrunderii copilului într-o formă de învățământ.

Lectura copiilor trebuie atent supravegheată din punct de vedere al accesibilității textelor pentru diferitele categorii de vârstă. De acest principiu trebuie să țină seama educatoarea sau învățătorul, care, printr-o selecție adecvată și motivată, trebuie să conducă spiritul de cercetare și curiozitatea copilului spre texte cu caracter informativ

(cognitiv), formativ, spre valorificarea virtuților estetice ale limbajului, spre expresivitate.

Este știut faptul că numai prin lectura unor texte literare, copii își îmbogățesc și nuanțează vocabularul, învață să folosească limbajul contribuind la realizarea unei exprimări corecte și expresive.

1 O Maria Bâzdună, Mihaela Dumitrache-Lupescu, Ana-Maria Grigoraș”, Limba și literatura română, manual pentru clasa a III-a, București, Editura Petrion, 2002, manual aprobat de M.E.C.

11 Elena Nica, Dora Băiașu, Carmen Vlăsceanu, Literatura pentru copii, clasa a III-a, manual opțional, Pitești, Editura Carminis, 2003, p. 99.:

12 Marcela Peneș, Vasile Molan, Limba română, Manual pentru clasa a IV-a, București, Editura Aramis, 1 998.

Educarea cititului trebuie să țină seama, printre altele, de exersarea comunicării orale, în formele ei fundamentale: conversația (dialogul) și povestirea; creația de limbaj, în forme structurate (jocuri, povești, poezii) și nestructurate, spontane (invenții lexicale, ritmuri ad-hoc, cântece etc.); folosirea imaginară a spațiilor sociale – camera de joacă, sala de clasă, locul de joacă.13

Credem, cu limitele care se impun, că demersul inițiat aici poate fi un punct de plecare în reconsiderarea literaturii pentru copii. Prezenta lucrare nu își propune să ofere rețete și nici modele, dar pledează pentru educația copiilor pentru lectură, pentru dezvoltarea gustului pentru lectură, pentru cultivarea interesului pentru citit.

13 Adela Rogojinaru, O introducere în literatura pentru copii, București, Editura Oscar Print, 1999, p. 158.

1 1

NOȚIUNI DE TEORIE LITERARĂ

Genuri și specii literare

Genul literar («lat. genus – neam, rasă, fel, mod) este o grupare de opere literare, bazată teoretic atât pe forma externă (metru sau structura specifică), cât și pe forma internă (atitudinea, tonul, scopul în general, subiectul și publicul cărora operele se adresează).

Genul literar presupune o sumă de procedee estetice pe care tradiția literară le pune la dispoziția autorului și care sunt inteligibile pentru cititor. De aceea marii creatori nu sunt creatori de genuri, ci își însușesc procedeele estetice proprii unui gen sau altuia.

Genurile răspund unor cerințe de ordin estetic și psihologic și

sunt apărute dintr-o îndelungată tradiție.

Teoria genurilor se constituie în epoca Renașterii.

Teoria clasică a genurilor are caracter normativ. Boileau este exponentul unei foarte rigide teorii a genurilor, care implică ideile de puritate, fixitate și ierarhie. Această teorie face și diferențierea socială a acestora.

Teoria modernă a genurilor este descriptivă. Ea se constituie în secolul al XIX-lea odată cu școala romantică și se pronunță pentru interferențe între genuri, nu limitează numărul genurilor și nu pretinde scriitorilor respectarea anumitor norme. Școala romantică legiferează apariția unei noi specii literare – drama.

Actuala etapă în dezvoltarea literaturii se caracterizează prin apariția de forme noi, cum ar fi teatrul epic contemporan și poemul liric.

Genul liric («fr. lyrique, derivat din fr. lyre, lat. lyra liră») cuprinde toate creațiile literare, în care poetul, vorbind în numele său, exprimă vizi unde, sentimentele și aspirațiile cele mai intime.

Genul liric este definit ca fiind totalitatea operelor literare care se constituie pe baza categoriei estetice de liric, categorie prin care eul creator își exprimă în opera de artă în chip nemijlocit reacția față de fenomenele lumii exterioare și față de propriile metamorfoze interioare.¹⁴

În general, genul liric se leagă de creația literară numită poezie.

14 Dicționar de termeni literari, București, Editura Academiei, 1976, p. 239

discurs care înaintează în linie

Poezia («fr. poésie, lat poesis, gr. poiesis creație») este o artă a limbajului care exprimă o emoție, un sentiment, o idee, prin ritm, armonie și imagine.

Până în secolul al XVIII-lea a dominat conceptul poeziei ca mimesis (principiu estetic potrivit căruia opera de artă este o imitație a realului), iar distincția dintre poezie și proză este aceea că poezia este expresia subiectivității supuse regulilor ritmice, metrice, muzicale.

Începând cu preromantismul, romantismul și culminând cu simbolismul se formulează, opus ideii de mimesis, un concept de poezie ca expresie a individualității creatoare.

Romanticii au inclus în poezie sentimentul, emoția, ca elemente

definitorii, iar simboलिștii i-au adăugat muzicalitatea.

În perioada modernă, această artă a limbajului care se exprimă prin simboluri, comparații sau metafore, nu mai trebuie să respecte reguli formale ritmice, metrice sau muzicale.

Poezia are un conținut afectiv sau reflexiv, transfigurat într-o viziune poetică originală, printr-un limbaj artistic inedit. Ea poate fi lirică (aduce în prim-plan trăirile eului) și epică (cultivată cu precădere în baladă, epopee și poem eroic).

S-a spus că în poezie, poetul se comillcăpe „sine, Î exprimând sentimente, diferite stări sufletești, afective, emoții, impresii etc., comunicarea sentimentelor se face direct, la persoana I, eul poetic fiind predominant, iar subiectivitatea este trăsătura esențială.

Genul epic («gr. epikos cuvânt, zicere, discurs), cuprinde totalitatea producțiilor literare care exprimă cu ajutorul narațiunii fapte, întâmplări, evenimente, idei, precum și sentimentele personajelor aflate în acțiune.

În versuri și în proză, cu întâmplări reale sau imagine, într-o manieră relativ obiectivă, producțiile literare prezintă evenimente direct sau indirect, la persoana a III-a, sau la persoana I.

Proza («fr. prose, lat. prosa dreaptă) este denumită ca o formă a discursului oral sau scris, ca un mod de expresie ce nu este supus regulilor de versificație sau categoriilor expresiei poetice.¹⁵ De obicei termenul proză este sinonim cu epic. Se disting mai multe feluri de proză: literară, filosofică, poetică, istorică, oratorică, politică etc.

¹⁵ Dicționar de termeni literari, București, Editura Academiei, 1976, p. 351.

14

Proza literară. (naraativă) – aparține artei și folosește ca mijloace: de exprimare: narațiunea, descrierea, monologul, dialogul, explicația, demonstrația, analiza, portretul. etc.

Obiectivitatea este o trăsătură caracteristică a epicii, prin ut l ea frecventă a persoanei a III-a.

În proza modernă, naratorul este și personaj, prin acest aspect, proza caracterizându-se prin subiectivitate, autenticitate, verosimilitate, veridicitate etc.). Timpul și spațiul acțiunii sunt nelimitate. Astfel acțiunea se poate derula de-a lungul mai multor ani sau, dimpotrivă, în câteva ore, timpul putând fi diluat sau comprimat, în timp ce personajele străbat spațiul de la pământ la lună, sau pot

rămâne într-un spațiu închis.

În operele epice se întâlnesc două planuri: planul exterior, acela al comportării exterioare a personajelor și planul interior, acela al stărilor interioare. În proza modernă se observă o tendință de disociere a celor două planuri.

Pentru încadrarea unei opere literare într-o specie a genului epic – schiță, nuvelă, povestire, roman – vom avea în vedere cel puțin amploarea acțiunii, numărul de personaje, specificul intrigii sau structura compozițională.

De: ...lunagul timpului, curente literare au imprimat prozei particularități stilistice, compoziționale și tematice, diferite.

Proza clasică se caracterizează prin concizie, echilibru, sobrietate, limpezime și eleganță a limbajului, iar personajele, construite pe o singură trăsătură de caracter, sunt răsplătite sau pedepsite la sfârșit, în funcție de acțiunile lor. Naratorul este omniprezent, obiectiv, în timp ce narațiunea se face la persoana a III-a.

Proza romantică a impus utilizarea simbolurilor și a pitorescului. Personajele romantice sunt construite în antiteză, cu un comportament neprevăzut, spectaculos, cu victorii și prăbușiri grandioase.

În proza romantică apare fantasticul, misterul, călătoria în ținuturi, exotice, visul, demonicul.

Proza realistă, prin roman în special, pune accent pe analiză și observație, pe descrierea fidelă a realității cu implicații sociale, psihologice, etice. Se observă obiectivitatea, luciditatea, ca și o atitudine critică față de societate.

Proza modernă, la persoana I, aduce tehnici noi ca memoria involun tară, fluxul conștiinței, anulara omniscienței, într-o proză numită psihologică, în care subconștientul; precum și gândurile, cercetează senzațiile, percepțiile, care sunt specifice psihicului uman. Acțiunea nu se mai

...

15

Operele elemente lirice.

sau în desfășoară cronologic, în text fiind introduse scrisori, jurnale, documente diverse.

Genul dramatic cuprinde operele literare, în versuri proză, destinate a fi reprezentate pe scenă.

dramatice cuprind în structura lor atât elemente epice, cât și

Particularitățile artistice ale acestui gen impun anumite condiții de prezentare a conținutului: concentrarea conflictului dramatic, prezența dialogului și a monologului, limitarea desfășurării acțiunii în timp și spațiu, număr redus de personaje, elemente caracterizante în limbajul acestora, precum și spontaneitatea reacțiilor lor la evenimentele din piesă.

Ideea de spectacol, prezența vie a personajelor care evoluează în fața spectatorilor dau conflictului dramatic o mare intensitate și o mare concizie.

Specii literare

Basmul definește o specie a epicii populare (de regulă în proză) și culte, cu răspândire mondială, în care se narează întâmplări fantastice ale unor personaje imaginare (feți-frumoși, zâne, animale năzdrăvane etc.), aflate în luptă cu forțe nefaste ale naturii sau ale societății, simbolizate! rin balauri, zmei, vrăjitoare etc., pe care ajung a le birui în cele din urmă.¹

Numele speciei, provenind din vechiul slav basni, cu sensul de scornire, născocire, îi subliniază caracterul de ficțiune, basmul fiind o oglindire în orice caz a vieții în moduri fabuloase.¹⁷

Deși basmul are o mare vechime în literatura lumii, datând încă din Antichitate, specia a fost redescoperită și intens cultivată începând cu epoca romantică, atunci realizându-se primele culegeri sistematice de basme populare.

Termenii basm și poveste sunt considerați, în general, sinonimi, cel de-al doilea fiind mai frecvent în limbajul popular. De asemenea numeroși autori de basme le numesc povești. De exemplu, Ion Creangă și-a intitulat basmul Povestea lui Harap-Alb.

Totuși unii cercetători disting basmul de poveste, considerând că aceasta din urmă este o narațiune mai liberă de clișee tipice basmului, cu adaptări locale mai pregnante și cu mai puține elemente fantastice.

16 Al. Săndulescu (coordonator), Dicționar de termeni literari, București, Editura Academiei R.S.R. 1976, p. 49

17 G. Călinescu, Estetica basmului, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 5

unor fenomene naturale sau istorice, și de snoavă, care este o scurtă narațiune anecdotică.

Pornind de la realitate și trecând în supranatural, într-o altă lume, care funcționează însă după reguli apropiate de cele omenești, basmul se caracterizează prin fabulație senină, rară mare tensiune și adâncime, prin finalul nupțial sau glorificator al vitejiei și a binelui.

În funcție de personaje, de organizarea și desfășurarea acțiunii și de caracteristicile narațiunii, basmele pot fi fantastice, dominate de elementul miraculos, nuvelistice, mai apropiate de elementele realității, și animaliere, dezvoltate din vechile legende totemice.

Basmul e un gen vast, depășind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, știință, observație, morală etc. Caracteristica lui este că eroii nu sunt numai oameni, ci și anumite ființe himerice, animale.¹⁸ Aceste animale au comportament omenesc, iar ființele fantastice precum zâne, căpcăuni, pitici, obiecte însuflețite poartă valori simbolice. Acestea pot fi binele și răul în diversele lor ipostaze: frumosul și urâtul, puternicul și slabul, harnicul și leneșul, istețul și prostul.

Basmul se încheie, de obicei, cu victoria forțelor pozitive asupra celor negative.

Asupra genezei basmului s-au emis mai multe teorii.

Teoria mitologică propune pentru basm o origine mitică comună, și aceasta divizându-se, circulă apoi de la popor la popor.

Teoria originii indiene a basmelor are și un adept român, în persoana lui Moses Gaster.

Teoria antropologică a genezei basmului argumentează că identitatea generală și chiar generativă a spiritualității omenești a putut produce, într-o epocă îndepărtată, în locuri diferite, creații asemănătoare, care în timp au cunoscut o anume circulație.

La noi, B.P. Hașdeu, deși înclina spre teoria originii orientale a basmului, a avansat teoria originii onirice, în sensul că omul a putut inventa în chip similar și chiar prelua din lumea visului o serie de mijloace și o tehnică paralelă acestuia, pe care le-a adaptat și îmbogățit pentru a le putea folosi în producerea basmelor.

Teoriile mai noi încearcă o sintetizare critică a vechilor teorii, încercând și o punere a lor de acord cu rezultatele cercetărilor recente din domeniul psihologiei, sociologiei și al artei populare în ansamblul ei.

Transmise pe cale orală secole de-a rândul, basmele au început să constituie un obiect de interes literar prin consemnarea lor în scris, începând cu secolul al XVII-lea, mai precis în 1697, Istorisiri și povești ale vremurilor de demult de Ch. Perrault.

De o largă popularitate s-au bucurat și traduceri europene ale poveștilor din o mie și una de nopți.

Un interes deosebit față de basm se manifestă în perioada romantică, odată cu apariția colecțiilor de povești ale fraților Grimm (1812) și ale lui H.C. Andersen (1835 – 1872).

Cea dintâi colecție de basme, din țara noastră, a fost publicată abia în 1860, la Timișoara, Povești culese și corese de E.B. Stănescu – Arădanul, urmată de antologia lui Petre Ispirescu din 1872, Legende și basmele românilor.

Basmele culte din literatura română prelucrează teme mitologice, Făt-Frumos cel cu noroc la vânat de Al. Odobescu, folclorice, Făt-Frumos din lacrimă de Mihai Eminescu etc.

În ceea ce privește structura, în basm se întâlnesc: formule inițiale, al căror scop este desprinderea de logica realului, realizate în proză ritmată cu numeroase elemente de umor, formule mediane care subliniază principalele momente ale acțiunii și care reprezintă o modalitate de control a relației dintre narator și public și formule finale, care reamintesc necesitatea întoarcerii la realitate, din lumea prezentată alegoric.

Din Structura poetică a basmului de Gh. Vrabie, 19 amintim patru coordonate ale basmului: atemporalitatea, exprimată de formule introductive sau inițiale ca: A fost odată ca niciodată... pe când erau muștele cât găluștele I și le prindeau vânătorii cu puștile și altele; spațiul, deși precizat, rămâne totuși nedeterminat: tărâmul celălalt, de dincolo, țara șerpilor etc.

În același timp, spațiul prezent în basme și parcurs de Făt-Frumos este terestru, acvatic sau aerian; visul constituie unul dintre mijloacele de realizare a dorinței eroului, alături de elementul fantastic și de cel miraculos; metamorfozarea este una dintre multiplele posibilități de întruchipări succesive: mâncând jar, calul slab și răpciugos se transformă în armăsar, un fecior de împărat, se transformă ziua în porc etc.

Subiectul basmului se organizează gradat cu ajutorul repetiției. Astfel încercările la care este supus personajul principal sunt de obicei trei, șapte, nouă etc., fiecare de o dificultate sporită și evidențiindu-i o nouă trăsătură.

19 Gh. Vrabie, Structura poetică a basmului, București, Editura Academiei, 1975.

18

Cercetătorul rus V.I. Propp²⁰ pornește de la ideea că basmele au o structură monotipică, stereotipă, bazată pe o rețetă universală și repetabilă în fiecare text. Conceptul de bază al teoriei lui este cel de funcție, adică o faptă săvârșită de un personaj și bine definită din punctul de vedere al semni ficăției ei pentru desfășurarea acțiunii. Funcțiile personajului, spune autorul, constituie elemente fixe, stabile, ale basmului, independent de cine și în ce mod le îndeplinește. Ele sunt părțile componente fundamentale ale basmului. Numărul funcțiilor este limitat, iar succesiunea lor este aceeași. V.I. Propp identifică 31 de asemenea situații care se succed după situația inițială, cu care începe basmul. De exemplu, prima funcție este aceea că unul dintre membrii familiei pleacă de acasă; a doua, o interdicție este specificată autorului; a treia, interdicția este încălcată etc.

Numeroase cercetări au relevat existența următoarelor elemente specifice basmului: formula inițială și finală; secvența prin care se exprimă nedeterminarea spațială și temporală a cadrului poveștii; călătoria, drumul; forțele care se confruntă; ajutoarele; cifrele simbolice; personajele cu puteri supranaturale; cele două tărâmurii; probele prin care trece protagonistul; semnificația finalului.

Motivele specifice basmului sunt: împăratul fără urmași, superioritatea fiului cel mic, probele, călătoria, drumul cu obstacole, ajutorul primit de la divinitate, lupta, apa vie și apa moartă, calul năzdrăvan, vicleșugul, demascarea, nunta, etc.

Personajele din basme sunt pozitive și negative. Cele pozitive în frunte cu Făt-Frumos și Ileana Cosânzeana sunt înzestrate cu frumusețe fizică și morală, iar însușirile lor, idealizate, au devenit modele de viață: ei sunt curajoși, buni, inteligenți, harnici, au noblețe sufletească, chiar dacă sunt fii de împărați sau fii de țărani. Ei sunt ajutați adeseori de obiecte magice, de ființe supranaturale, de animale fabuloase sau de formule magice.

Personajele negative sunt de obicei frații sau surorile mai mari,

mama vitregă, zmeul, spânul, balaurul, Baba Cloanța, Muma Pădurii etc., și simbolizează manifestările lleînțelese și înspăimântătoare ale naturii sau elementele negative din viața socială. Despre balaur G. Călinescu notează:

Caracterologic el reprezintă pe vrăjmașul eroului, piedica în drumul său, opreliștea la punte, spaima ce te face să eziți și să te întorci din drum.²¹

Comedia («fr. comedie, lat. comoedia, gr. komos, procesiune veselă care încheia serbările dionosiace + oda cântec) este specia genului dramatic, în versuri sau în proză, a cărei acțiune stârnește râsul, satirizând

20 V.I. Propp, Morfologia basmului, București, Editura Univers, 1 970.

21 G. Călinescu, op. cit., p. 49

19

realități sociale și slăbiciuni omenești, având un deznodământ fericit. A apărut în antichitate, cu sensul de cântec de sărbătoare în procesiunile dionisiace, când participanții schimbau glume și replici cu caracter satiric.

Reprezentant al vechii comedii grecești este Aristofan (Broaștele, Păsările etc.)

În secolul al XVI-lea, în Italia se dezvoltă commedia del/ arte, din textul popular italian, cu personaje tipice ca Pantalone, Arlechino, Pulcinela etc. Personajele, reduse numai la funcționalitatea comică construite pe baza unor dominante caracterologice, întruchipează tipuri umane ca, servitorul isteț în slujba bătrânului bogat și îndrăgostit, fata naivă etc.

În comedie domină neprevăzutul și hazardul.

Specific comediei, comicul este rezultatul contradicției dintre esență și aparență, dintre ceea ce vrea să pară și ceea ce este în realitate personajul comic, având ca mijloace de realizare, moravurile, caracterele, situațiile în care sunt puse personajele, limbajul acestora, onomastica.²²

Categoria estetică a comicului se remarcă printr-o serie de nuanțe sau varietăți: comicul buf (rezultă din mișcările dezarticulate ale bufonilor, măscăricilor, arlechinilor etc.), comicul grotesc (folosit în farse), comicul umoristic (înțelegător cu defectele omenești), comicul sarcastic (necruțător, incisiv), tragicomicul (esență tragică, aspect

comic) etc.

Comicul poate fi: de caracter (demagogul Cațavencu, ramolitul șiret Trahanache etc.), de moravuri (O scrisoare pierdută de I.L. Caragiale), de situații (O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale), de nume (Agamemnon Dandanache).

Comicul se asociază cu diferite forme estetice: ironia, vorbă, frază, expresie, a fi rmație care conține o ușoară batjocură la adresa cuiva sau a ceva, folosind de obicei semnificații opuse sensului lor obișnuit; zeflema, persiflare (DEX); umorul, categorie estetică ce constă în sublinierea incom patibilității și absurdității laturilor unor situații în general firești (DEX). Umorul poate fi vesel, plăcut sau amar, negru, când gravitatea faptelor depășește limita acceptabilului. Comicul se asociază cu satira, categorie estetică din sfera comicului, care critică cu violență și caricatural pe cineva sau ceva (DEX). Satira critică defectele morale ale oamenilor sau aspectele negative ale societății, cu intenții moralizatoare.

Reprezentanți ai comediei în literatura română: V. Alecsandri, I.L. Caragiale, V.I. Popa, Tudor Mușatescu, Aurel Baranga, Teodor Mazilu, Ion Băieșu etc.

22 C. Fierăscu, Gh. Ghiță, Mic dicționar îndrumător în terminologia literară, București, Editura Ion Creangă, 1979.

20

Drama («fr. drame, gr. dramaacțiune) este specia genului dramatic, în versuri sau în proză, cu un conținut grav, profund, cu elemente tragice uneori, dar rară a avea, totuși, un sfârșit tragic.

Drama are legătură directă cu lumea reală, cu societatea și reflectă aspecte sociale, istorice, psihologice, morale. Conflictul important, bine susținut, conturează personalitățile personajelor.

Originea ei îndepărtată amintește de începuturile teatrului în antichitate și de o specie hibridă, care prefigurează drama modernă înțeleasă ca împletire între tragic și comic.^{2 3} Aceasta era cunoscută sub numele de dramă satirică și avea menirea de a destinde spectatorul. În evul mediu, tradiția este continuată de drama liturgică, care împletește elemente religioase cu verva populară.

După ce dispare tragicomedia, specie intermediară, ca imperativ necesar de separare a speciilor urmează drama burgheză, drama romantică și drama istorică. Din literatura română cităm câteva exemple: drama istorică (Răzvan și Vidra de B.P. Hașdeu, Despot-Vodă

de Vasile Alecsandri, trilogia Apus de soare de B. Șt. Delavrancea), drama de idei (Jocul ielelor, Suflete tari de Camil Petrescu), drama de inspirație mitologică (Zamolxe, Aleșterul Manole de L. Blaga), drama socială (Paul Everac, Aurel Baranga) parabola cu accente dramatice (piesele lui Marin Sorescu).

Elegia («fr. elegie, lat. elegia, gr. elegeia cântec de doliu) este specie poeziei lirice, în care se exprimă un sentiment de tristețe, de regret, de ușoară melancolie sau de durere. Apărută în literatura antichității greco romane, scrisă în distih, elegia revine, odată cu Renașterea, la formele poetice dezvoltate în antichitate. În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea este prezentă în creația unor poeți ca Young, Gray, André Chenier, Klopstock, Goethe, Schiller etc. în timp ce romantismul cu poezia sa de confesiune sentimentală, de contemplație meditativă, și de reverie nostalgică vine să dea elegiei, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, o potențare maximă, exprimând singurătatea, moartea etc. Începând, însă, cu ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, nu se mai poate vorbi de elegii propriu-zise, ci de versuri cu accente elegiace.

În literatura română, elegii au scris Gh. Asachi, V. Cârlova, Gr. Alexandrescu, Dimitriș Bolintineanu (O fată tânără pe patul morții)

V. Alecsandri, M. Eminescu (Melancolie, Despărțire, O, mamă, S-a dus amorul, Mai am un singur dor) etc.

n Emil Boldan (coordonator), Dicționar de terminologie literară, București, Editura Științifică, 1 970, p. 1 1 O.

21

Sunt ani la mijloc și-ncă mulți vor trece

Din ceasul sfânt în care ne-ntâlnirăm.

Dar tot mereu gândesc cum ne iubirăm.

Minune cu ochi mari și mână rece.

O, vino iar! Cuvinte dulci inspiră-mi.

Privirea ta asupra mea se plece.

Sub raza ei mă lasă a petrece

Și cânturi nouă smulge tu din liră-mi.

Tu nici nu știi a ta apropiere

Cum inima-mi de-adânc o liniștește.

Ca răsărirea stelei în tăcere;

Iar când te văd zâmbind copilărește.

Se stinge-atunci o viață de durere.

Privirea-mi arde, sufletul își crește.

(M. Eminescu, Sunt ani la mijloc)

Epigrama («fr. epigramme, lat. lit. epigramma, gr. epigramma în scripție) denumea, la vechii greci, inscripțiile și dedicațiile de pe pietrele funerare, de pe soclurile statuiilor și ale monumentelor sau de pe alte opere de artă.

Pentru că, de multe ori, inscripțiile sau chiar dedicațiile deveneau satirice, ironizând diverse vicii sau apucături, epigrama capătă un alt conțnuț ce o consacră definitiv.

În cultura latină este bine reprezentată de Marțial. În cultura modernă ea este cunoscută ca o formă a poeziei lirice, de dimensiunea unui catren și care satirizează trăsăturile negative ale unei persoane, ale unei categorii sociale sau profesionale, încheindu-se mai totdeauna printr-o poantă.

Succesul epigramei constă în finețea ironiei, în asociațiile neașteptate și în întorsătura surprinzătoare a finalului.

În literatura română, epigrama apare odată cu poeții Văcărești, apoi Anton Pann, Gr. Alexandrescu, Iacob Negruzzi, I.L. Caragiale și alții, atingând apogeul cu Cincinat Pavelescu, G. Topârceanu sau Al. O. Teodoreanu.

Poemul ăsta, Fidentine.

Îl recunosc, e scris de mine.

Dar îl citești atât de rău.

C-a început să fie-al tău

(Marțial, Unui plagiator)

22

Găsesc că prese-ngâmă el

Cu păru-i arhiabundent.

Alecsandri era mai chel

Și... parcă avea mai mult talent.

(Cincinat Pavelescu, Unui poet netaientat, dar foarte pletos)

Gazelul («fr. ghazel, arab ghazal poezie erotică), specie a geniului liric, cu formă fixă, este alcătuit dintr-un număr variabil de distihuri și fiecare al doilea vers al distihului are aceeași rimă cu cele două versuri ale distihului inițial.

Gazelul, având un conțnuț erotic sau filosofic, a fost cultivat și ilustrat cu precădere de poeții persani, fiind introdus în Europa la începutul secolului al XIX-lea.

În literatura română, M. Eminescu și G. Coșbuc îi găsesc loc în creația lor, deși la G. Coșbuc conținutul gazelului are W1 pronunțat caracter etic:

Mergi încet și las s-alerge
Alții, cât vor, în galop.
Fii stejar, să crești în lături.
Nu înalt și slab, un plop.
Nu uita trăind, de corbul
Și de vulpea lui Esop.
Dacă ești cinstit, n-ai teamă
De dușman, de-ar fi Ciclop.
Fă cât poți și las să râdă
Cei ce sar viața... nhop.
Jar de n-are scop viața.
Fă să aibă clipa scop.

(G. Coșbuc, Gazel)

Glossa («gr. glossa limbă; lat. glossa cuvânt»), poezie cu formă fixă, este alcătuită din tot atâtea strofe, câte versuri are strofa inițială sau strofa-temă, plus prima strofă inversată.

În strofele următoare se dezvoltă ideea din fiecare vers al strofei inițiale, vers care și încheie strofa finală, care reia, inversate, versurile primei strofe.

Fondul glossei este în general sentențios, având un caracter filosofic.

La noi se cunosc două feluri de glossă: cea de tip francez a lui Boniface Hetrat, alcătuită din șase strofe și cea de tip german, a lui

M. Eminescu, având zece strofe.

23

În Glossă de M. Eminescu, după strofa-temă urmează opt strofe a câte opt versuri comentate, iar strofa finală este strofa-temă inversată. Poezia se încheie cu primul vers:

Vreme trece, vreme vine
Toate-s vechi și nouă toate;
Ce e rău și ce e bine
Tu te-ntreabă și socoate;
Nu spera și nu ai teamă.
Ce e val, ca valul trece;

De te-ndeamnă, de te cheamă.

Tu rămâi la toate rece.

Idila («fr. idylle, gr. ei dyllion mic tablou») este o specie a liricii peisagistice, având ca obiect zugrăvirea vieții și obiceiurilor campestre naiv sentimentale, cultivând frecvent motivul erotic și cunoscută și sub numele de bucolică sau eglogă.

Ea apare în antichitatea greacă, iar creatorul ei este socotit Teocrit, creatorul poeziei pastorale în general, căruia i se datorează și denumirea de idilă, ca și aceea de bucolică. La romani, idila este cultivată de Vergiliu care folosește pentru acest gen de poezie denumirea de eglogă. Mult mai puțin cultivată de poeții moderni, idila rămâne o nostalgică evocare a vieții simple de la țara A, contrastând cu viața zbuciumată a orașului.

În idilă se împletesc adesea elemente lirice și elemente epice, ea prezentând unele trăsături care o apropie de pastel; dar pe câtă vreme în pastel accentul cade pe descrierea naturii, omul apărând numai ca o prezență integrată în peisaj, în idilă accentul cade însă pe viața campestră, natura slujind ca decor.

În poezia română, ea a fost ilustrată de V. Alecsandri (Rodica), Dimitrie Bolintineanu (San-Marino) și mai ales de G. Coșbuc (Păstorița, Pe lângă boi, Spinul).

Umbre mari răsar pe cale.

Ziua moare după culmi;

De pe coaste, pe sub ulmi.

Se coboară miei-n vale.

Obosit și blând popor.

Și cântând pășește-agale

O copilă-n urma lor.

(G. Coșbuc, Păstorița)

24

Imnul («fr. hymne, lat. hymnusm gr. hymnos cântec de leagăn»), specie a genului line, este consacrat în general unui eveniment sau unei personalități, unor eroi de importanță națională și ale cărui versuri sunt puse de obicei pe note.

În antichitate, imnul era un poem închinat eroilor legendari, zeilor, o invocație mistică adresată unei divinități, fiind întâlnit în toate literaturile antice.

În poezia greacă, imnurile erau mistice, ca acelea ale lui Orfeu,

populare, ca acelea ale lui Pindar, erotice, ca ale lui Sappho, filowfice, ca cele ale lui Proclus.

În literatura modernă, imnul capătă sensul unei meditații solemne, în care invocația inițială este numai un pretext: Imnuri către noapte de

Novalis.

Când conținutul imnului evocă patriotismul sau mari evenimente din istoria unei țări, ele devin imnuri naționale, revoluționare:

Deșteaptă-te române, din somnul cel de moarte, în care te-adânciră barbarii de tiranii

Acum ori niciodată croiește-ți altă soarte la care să se-nchine și cruzii tăi dușmani.

(Andrei Mureșanu, Un răsunet)

Madrigalul («fr. madrigal; it. madrigale; lat. materiale cântec matern) este specie a genului liric, de mici proporții, la început având un conținut idilic sau galant, apoi unul didactic sau satiric.

La început, în castiliană, madrigalul desemna cântecul pe care iubitul îl cânta dimineața, sub fereastra iubitei, apoi, o poezie cuprinzând o idee ingenioasă, un compliment. Cu vremea, el a rămas un gen special de poezie, din madrigalul poetic, caracterizat prin sentimentalism ușor, generând mai târziu madrigalul muzical.

În literatura română, poezia de trubadur sentimental a lui Cincinat Pavelescu ia, nu o dată, întorsături de madrigal:

Ca să-ți cânt dintr-o chitară.

Sub fereastră ți-am venit.

Era vară!

Liliacul înflorit

Și cu razele semețe

Risipeau printre alei

Un fior de tinerețe.

25

Jar în părul tău cel blond.

Caldul soare vagabond.

Raza vrând să-și poleiască.

S-a nourcat în adevăr.

(C. Pavelescu, Serenadă)

Meditația («lat. meditațio cugetare, reflecție) este o specie a

poeziei lirice filosofice, în care lirismul se îmbină cu reflecția filosofică asupra existenței umane. Filosof și poet în același timp, autorul este preocupat de problemele esențiale ale existenței: divinitatea, moartea, iubirea, timpul, istoria etc.

Romantismul favorizează cultivarea acestei specii, al cărei nume va constitui în 1820, titlul unei celebre culegeri de versuri a lui Lamartine

Meditations poétiques. cităm ca autori de meditații pe Gr. Alexan

Î

n literatura română, drescu, M. Eminescu, Al, Macedonski, Panait Cerna și alții.

De pe tavane-ntunecate.

Tăcute lacrimi cad mereu.

Și parcă tot sporesc din greu.

Din mari izvoare depărtate.

Șuvițe tainice de apă

Spre peșteri drum de ani străbat

Î

ntruna se preling și sapă

Tavanul șubred și-nnoptat

Dar după ani de picurare

S-au închegat coloane pline:

Eterna bolții lăcrămare.

Î

n loc s-o surpe – o susține. Î

(Panait Cerna, n peșteră)

Nuvela («fr. nouvelle, it. novella noutate, nuvelă») este o narațiune în proză, de obicei cu un singur fir epic și cu un conflict unic; personajele nu sunt numeroase fiind caracterizate succint, în funcție de contribuția lor la închegarea acțiunii.

Dacă la origine, nuvela se confundă cu povestirea, din secolul al XVII-lea, cele două specii pot fi mai sigur delimitate. Î literatura franceză, n

n literatura engleză, nouvelle va desemna nuvela și conte, povestirea.

Î

nuvela este cuprinsă în același termen de short story (povestire

scurtă).

26

Începând cu secolul al XVIII-lea și apoi. În romantism, deosebirea e destul de clară. În înuvelă naratorul poate. lipsi, în povestire acesta este.

Implicat direct; nuvelă, mărcile oralității și subiectivității sunt reduse sau în absente, pentru că ea e mai obiectivă; în nuvelă predomină realismul, istoricul, biograficul, în povestire, elementele mitice sunt mai numeroase.

Personajul principal are un caracter puternic, este caracterizat complex, din mai multe perspective și prin numeroase modalități, naratorul vrând să creeze iluzia autenticității și a detașării de evenimente.

În literatura română, nuvela a cunoscut formediferite de exprimare, în funcție de curentul literar și de epoca în care a fost creată; istorică (Alexandru Lăpușneanu/ de C. Negruzzi), romantică (Sărmanul Dionisos de M. Eminescu), realistă și psihologică (Moara cu noroc de I. Slavici), fantastică (La țigănci de M. Eliade) etc.

În nuvela istorică, majoritatea faptelor prezentate se caracterizează prin veridicitate, fiind atestate de documentele V remii evocate. Scriitorul se inspiră din cronici, letopisețe, documente de epocă, pe lângă acestea, punând și amănunte inventate de el, personaje noi, conflicte, relații. În felul acesta, faptul istoric este învăluit într-o atmosferă credibilă, autentică și atractivă pentru cititor.

Nuvela fantastică cunoaște o dezvoltare maximă în epoca modernă a literaturii secolului al XX-lea. Faptele din nuvelă se desfășoară în Jocuri și timpuri diferite; acțiunea nu are logică obișnuită, narațiunea este subiecți vizată, la persoana. I, iar naratorul poate fi și personaj. Evenimentele nu mai sunt verosimile și autentice, textul provoacă imaginația și gândirea cititorului, are două planuri: unul real și celălalt fantastic și poate fi interpretat în mai multe Jeluri. Se remarcă finalul ambiguu, deschis.

Nuvela psihologică analizează realitatea fizică și sufletească a personajelor în amănunt, accentul fiind pe analiza stărilor emoționale a unor personaje, dilematice, cu o viață interioară neliniștită. Subiectul este mai șac în fapte, cwe nu mai sunt hotărâtoare în construirea personajului Scriitorul păstrează un ton rece, impersonal.

Oda («fr. ode, gr. ode cântec) este specie a geniului liric în care

sunt exprimate sentimente de admirație pentru o idee, o persoană, față de patrie sau de un eveniment. Fiind după natura conținutului ode sacre, eroice, patriotice, erotice etc., oda are un caracter elevat și solemn.

Dacă la origini, în literatura greacă din antichitate – e cultivată sub forma unor cântece de banchet închinat vinului și amorului, la apogeu se definește în poezia lui Pindar, glorificând pe învingătorii marilor competiții sportive.

27

Ea este alcătuită din stro antistrofă și epodă, și dacă la început era cântată sau declamată în acompaniament muzical, mai târziu ea nu mai este legată de muzică.

Oda se caracterizează prin invocația retorică de la început, prin motivarea concentrată a sentimentului de preamărire și admirație, prin comparații uimitoare, ritm amplu și plin de avânt.

În poezia română, printre autorii de ode se numără Gh. Asachi, Gr. Alexandrescu (Umbra lui Mircea la Cozia), V. Alecsandri (Deșteptarea României, Odă ostașilor români) M. Eminescu (Odă în metru antic) etc.

Alcătuire de cuvinte românești.

Îți văd prin veacuri inedita bogăție...

Întinerind, pe zi ce-mbătrânești.

O, grai din viitor, mărire ție!

Din auroră magică te-arăta...

Ai preschimbat bordeiele-n palate.

Te văd cum gloriosul drum ți-l tai

În falduri de sonorități catifelte.

(V. Eftimiu, Odă limbii române)

Pastelul («fr. pastel, it. pastello procedeu de pictură bazat pe efectele de culoare ale unor creioane moi») este specie a genului liric, utilizată numai în cadrul literaturii române și înfățișează un tablou din natură, un peisaj, având ca element predominant descrierea naturii.

Caracteristic picturii, termenul apare în domeniul poeziei pentru prima oară la V. Alecsandri, în ciclul de poezii publicat în 1868 – 1869, Pasteluri, în care apare descris peisajul de la Mircești sub rotația anotimpurilor.

Alături de V. Alecsandri, considerat adevăratul creator al pastelului în poezia noastră, au mai scris pasteluri și D. Zamfirescu, Șt.

O. Iosif, G. Coșbuc, Ion Pillat și alții.

Cu firea ei cea arzătoare

Sosit-a vara înapoi;

Toți pomii sunt în sărbătoare.

În teiu stă floare lângă floare...

E dulce vara pe la noi!

(D. Zamfirescu, Vara)

28

Povestirea are în limba română, două accepțiuni: ca modalitate de existență a genului epic, ca semn distinctiv al acestuia și în acest caz se confundă cu narațiunea (a nara = a povesti); ca specie literară a genului epic, o narațiune subiectivizată (o relatare a povestitorului, implicat ca martor sau personaj al întâmplării), care narează un singur fapt epic. Povestirea are în cele mai multe cazuri; un singur fir epic, iar interesul nu se concentrează, ca în nuvelă, asupra personajului, ci asupra situațiilor povestite, având un caracter etic, exemplar.

Povestitorul face, de regulă, apel la ascultători virtuali, ca și cum ar fi de față. De aici apărând o anumită insistență, o implicare, o participare intensă a naratorului, care simte nevoia de a relata.

În alte literaturi, povestirea nu este considerată o specie aparte, confundându-se cu nuvela. În limba engleză nu există distincție terminologică între aceste specii, formula short story incluzând.: o și pe cea de povestire.

Din punct de vedere al structurii, povestirea poate exista ca o unitate epică autonomă, sau în ramă, când se introduce una sau mai multe narațiuni, legate într-un ciclu (O mie și una de nopți, Hanul Ancuței de M. Sadoveanu).

Ceea ce determină organizarea discursului este relația narator-receptor.

Particularitățile povestirii sunt următoarele: oralitatea, motivată prin faptul că naratorul trebuie să întrețină trează curiozitatea și atenția ascultătorului; ceremonialul, prin care dialogul este susținut de un sistem de convenții, echivalent cu însăși arta de a povesti (intrarea în scenă a povestitorului, motivarea împrejurărilor care declanșează acțiunea, pauzele narative, ieșirea din scenă a povestitorului); atmosfera, prin care povesti torul creează o stare de așteptare, de tensiune, de vrajă, cultivând o tactică care urmărește asigurarea interesului ascultătorului.

Timpul evocat este unul trecut, îndepărtat și uneori, nedeterminat; de aceea, povestitorul prezintă întâmplările într-un mod viu, colorat, pentru a facilita reprezentarea acestora de către ascultători; aspectul atemporal, mitic, specific povestirii oferă un caracter general întâmplării, făcând, de multe ori, dintr-o situație individuală o experiență a cunoașterii de sine.

În povestire apare fascinația altei experiențe, a altei lumi, devine interesantă, prin chiar necunoașterea sa.

Spațiul are valoare simbolică, este un spațiu ce aparține anistoriei, în care povestitorul și ascultătorul se simt ocrotiți.

Tonul povestirii este, de fiecare dată, nostalgic, reflexiv.

29

Romanul («fr. roman») este o construcție epică în proză, de mari dimensiuni, cu acțiune complexă care se poate desfășura pe mai multe planuri, grupate în jurul unui nucleu, cu numeroase personaje individuale, presupunând un anumit grad de adâncime a observației sociale și a analizei psihologice.

Dacă până în secolul al XVIII-lea, romanului nu i se acordă o valoare artistică, fiind considerat o operă lipsită de importanță, din secolul al XIX-lea, devine principala formă epică ce domină literatura.

Romanul surprinde medii sociale diverse „se remarcă printr-o arhitectură narativă elaborată, reflectă existența în toată complexitatea și sub toate aspectele sale, de la nivelul social al problematicii universale până la cel al individului, analizat psihologic, afectiv, relațional, familial etc.

Criteriile foarte diverse, nu reușesc să acopere posibilitățile speciei. După criteriul temporal există romane istorice, contemporane, de anticipație; după cadrul social investigat există romane urbane, rurale sau regionale; după formula epică, romanul este epistolar, jurnal, cronică, eseu, document. În funcție de problematica abordată se cunosc romane psihologice, cavalierești, de aventuri, istorice, de război, de spionaj, de dragoste etc. După amploarea epică, se remarcă romanul-ciclu, romanul-fluviu, romanul-frescă. Având în vedere procedeul narativ pe care se axează textul, distingem romane de analiză psihologică, experimentale, parabolă, ale glorie, liric, fantastic etc.

În Arca lui Noe, Nicolae Manolescu propune trei modele de existență a romanului românesc: doric, ionic și corintic. Așa cum arca

lui Noe reproduce lumea la scară mică și o sistematizează, o salvează de la înec, tot așa și romanul eșantion de umanitate, selectează din realitate niște ființe pe care le îmbarcă pe o corabie imaginară.

În viziunea lui Nicolae Manolescu romanul este o reconstruire a universului, nu o restituire a lui și ca Arcă a lui Noe, conține lumea și este în același timp simbolul ei.²⁴

Doricul cuprinde romanul-frescă, romanul-cronică și romanul istoric (Ciocoi vechi și noi, Nicolae Filimon; Ciclul Comăneștilor, Duiliu Zamfirescu; Mara, I. Slavici; Răscoala, Jon, L. Rebreanu; Frații Jderi, M. Sadoveanu; Moromeții, M. Preda).

Lumea acestor romane este omogenă, coerentă, plină de sens. Personajele sunt energice, au dorința ascensiunii sociale, a parvenirii, sunt ambițioase și realiste, construite pe o trăsătură de caracter dominantă. Se remarcă evoluția cronologică a faptelor. Narațiunea este la persoana a III-a, naratorul este onmiscient.

24 Nicolae Manolescu, Arca lui Noe, București, Editura 100 + 1 Gramar, 2003, p. 51.

30

Ionicul cuprinde o lume care și-a pierdut omogenitatea, în locul luptei apar spiritul de analiză, contemplația, dramele personale, spiritul reflexiv, problematica filosofică și psihologică. În compoziția romanului apar scrisori, articole de ziar, fragmente de jurnal. Domină monologul.

— Să nu descriu decât ceea ce văd... ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu. (Camil Petrescu)

Dintre caracteristici amintim: dizolvarea ideii de tip în favoarea ideii de individualitate, memoria involuntară, fluxul conștiinței, unitatea de perspectivă, autenticitatea, subiectivitatea, fluxul amintirilor.

Exemple: Patul lui Procust, Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, C. Petrescu; Concert de muzică de Bach, Hortensia Papadat Bengescu; Întoarcerea din rai, Maitreyi, M. Eliade.

Corinticul înfățișează o lume neomogenă, incoerentă, derutantă. Eroii sunt în căutarea sinelui și trăiesc experiențe tragice. Romanul corintic este esențialmente un roman parodic²⁵ și cultivă ludicul, alegoria, simbolul, caricatura, masca. Corinticului îi aparțin romanul parabolă, romanul mitic, metaromanul: Craii de Curtea – Veche, Mateiu Caragiale; Animale bolnave, N. Breban. finaluleste deschis, naratorul

este și personaj. Narațiunea este la persoana

Romanța («fr. romance, it. romanza, germ. Romanze) este specie a geniului liric, s. curtă și simplă, sentimental-erotică, ce poate fi ușor pusă pe note. Scrisă în scopul execuției muzicale, ceea ce îi sporește expresivitatea, romanța se caracterizează prin muzicalitate.

Echivalente tradiționale ale romanței întâlnite la alte popoare ca: Lied-ul german, pesnia rusească, song-ul englez etc. sunt folosite, târziu în literatură, abia în secolul al XIX-lea.

În romanță întâlnim chemări, exclamații, suspine, îndemnuri, regrete, ca și stări emoționale: – Pe lângă plopii fără soț I Adesea am trecut I

t! a cunoșteau vecinii toți I Tu nu mai cunoscut (M. Eminescu, Pe lângă plopii fără soț).

În literatura Evului Mediu, romanțele erau poeme epice care celebrau faptele unui erou, întâmplări istorice.

În literatura română au scris romanțe poeți ca: M. Eminescu (De ce nu – mi vii? Pe lângă plopii fără soț) Cincinat Pavelescu (Îți mai aduci aminte, Doamnă?), G. Topârceanu (Romanțe), M.R. Paraschivescu (Romanță).

I. Minulescu, care folosește termenul de romanță și ca titlu al unor creații poetice foarte variate ca tematică Romanțe pentru mai târziu.

s Nicolae Manolescu, op. cit., p. 47

3 1

Ronde/ul («fr. rondei, it. rondello), specie a geniului liric, cu formă fixă, este alcătuit din treisprezece – paisprezece versuri, grupate în trei catrene și un vers independent. Primele două versuri care sintetizează motivul liric sunt reluate ca refren, mai întâi la mijlocul și apoi la sfârșitul poemului:

E vremea rozelor ce mor.

Mor în grădini și mor și-n mine;

Ș-au fost atât de viață pline.

Și azi se sting așa ușor.

În tot se simte un fior.

O jale e în orișcine:

E vremea rozelor ce mor.

Mor în grădini și mor și-n mine.

Pe sub amurgul-ntristător.

Curg vălmășaguri de suspine.
Și-n marea noapte care vine
Duiosă-și pleacă fruntea lor...
E vremea rozelor ce mor

(Al. Macedonski, Ronde/ul rozelor ce mor)

Prezent îndeosebi în literatura medievală franceză, redescoperit și reluat în poezia modernă, rondelul este cultivat și în literatura română de Al. Macedonski în Poema Ronde/urilor.

Satira («fr. satire, lat. satira) este o specie lirică în care sunt ridicu lizate moravuri, caractere, aspecte negative, individuale sau sociale. E culti vată mai ales de romani, cunoscând o mare dezvoltare în poezia latină, ilustrată în special de Horațiu, iar mai târziu în lirica modernă.

Satira apare ca o antiteză între corupția societății și idealurile de viață ale poetului, în ideea generală de ridiculizare. Ea poate fi directă, când poetul vizează direct moravurile, caracterele etc. (Scrisorile lui M. Eminescu); indirectă, când poetul, ironizându-se pe sine, ridiculizează în fond moravurile societății (Satiră. Duhului meu de Gr. Alexandrescu); personală, când obiectul satirei este o persoană (Cântecul ursului de I.H. Rădulescu); generală sau colectivă, când ironizează o categorie socială (Scrisoarea I de

— Eminescu).

După natura defectelor ridiculizate, satira poate fi socială, morală, politică sau literară.

Prin extindere, termenul satiră este folosit pentru orice operă cu caracter critic, ironic, demascator, indiferent de gen sau specie.

32

Sonetul («fr.

După gradul de intensitate aț ironiei, atirele sunt amabile, cu o ironie fină și mai puțin usturătoare (O profesiune de – credință... Satiră. Duhului meu de Gr. Alexandrescu) și vehemente când batjocura. este extrem de puternică (Scrisoarea III de M. Eminescu).

— Nebun cine te-o crede; vrei să te rugăm poate; – Astăzi chiar și copiii știu jocurile toate (! Veacul înaintează; Care; vezi că ți-era. nd I; Dar ce facuși acolo! unde îți este gândy. I? Când eu am dat pe rigă, bați cu alta. maimezre? Astfel de neștiință e lucru de mirare!

Așa-mi zicea deunăzi, cu totul supărată, O damă ce la jocuri e foarte învățată.

Așa în loc să critici greșelile streine.

În loc să râzi de alții, mai bine râzi de un Învață. dansul, vistul și multe d-alde alea.

jar de vrei să faci versur. i, ia pildă.de la Prale a.

((Jr. Alexandrescu, Satiră. Duhului meu)

son pe t, it. sonetto. sunet, lat. sonare a suna) este specie lirică fixă alcătuită din 14 versuri, două catrene cu rimă îmbrățișată și două terține cu rimă liberă.

Ultimul vers al sonetului cuprinde, de regulă, o concluzie. 11 și labe (eldecasilab) în sonetl, 11

Măsura versurilor. este de italian, silab) în celeriglez...

rollânesc, de 12 silabe. (alexandrin) în sonetμ! francez, de I O silabe (deca

Apărut în: secolul al XIII-lea, la curtea r gelui Siciliei, precum și în poezia trubadurilor francezi, sonetul a fost cultivat de poeți R nașterii

V alei) sau d Getvantes în Sp ia. Ronsal d.

Italiene Dante, P trarea, de poeții francezi Musset, Baudelaire.

În Angli sohetul este reprezentat de Shakespeare, având o structură diversă, trei catrene cu ori: mă încrucișată și un distih.

În Literatlrareasm a au scris sonete M. Eminescu, (Ve ețiq, Ai noștri tinei i, Trecut-au aniz), V. Voiculescu (voi. Ultimele sonete Jn9 hipuite. ale lui

Sh4 Jcspeareet Pillat, G Bacovia, Al. Macedonski, I. Bărbii; L. El ga etc.

„În sticlă nu-i. În ea su [cu nisip

Ce curge liri și sec aceeași oră.

33

Nu-i în apusei nici în auroră.

Și urma-i pe pământ nu are chip.

Dar fi auzi târziu, lafoc de sobă.

Cum pasu-i apăsăsat își face drum

Venind din țara umbrelor și cum

În inimă-mi bate ca-ntr-o tobă.

Recheamă tot ce-a fost și o să fie;

Toți anii mei cu clipa lor învie

Dintotdeauna, fără ieri și azi.

Simt mâna-i cum matinge ca o moarte, și în oglindă stă un alt

obraz. Îngălbenind ca fila dintr-o carte.

(Ion Pillat, Timpul) – Tragedia («fr. tragedie, lat. tragedia, gr. tragodia, tragos țap + ode cântec – cântecul țapului»), avea sensul unui cântec intonat de corurile antice ai căror membri purtau măști de țapi sau se aflau în jurul unui țap jertfit zeilor. Dialogul un: uia dintre coriști cu corul a constituit forma elementară a tragediei. În antichitate, subiectele tragediei erau luate din mitologia și legende populare și naționale.

Specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, tragedia se caracterizează prin acțiune gravă și deznodământ tragic.

Personajele puternice luptă cu forțe superioare – zeii, conflictul este impresionant, iar confruntarea eroilor cu forțele opuse denotă măreția și patetismul trăirilor umane.

Tragedia antică are drept conflict lupta omului cu fatalitatea, cu destinul potrivnic (Moira, cum era numit de greci) și care stăpânește toate lucrurile, chiar și pe zei, cu ordinea existentă, sau cu propriile sentimente. Omul simte teroare în fața destinului, dar în același timp trebuie să-și trăiască suferința cu demnitate, eroii au idei mărețe și caracter inflexibil, sfârșind tragic în numele unor idealuri sau valori.

În viziunea grecilor, omul este vinovat în raport cu zeii și greșeala se numește hamartia, cât și față de semenii săi, fiind vorba de hybris – trufia nemăsurată.

Tragediei renascentiste, din care reținem Regele Lear, Othello, Hamlet, Romeo și Julieta de Shakespeare, îi urmează tragedia clasică franceză care cunoaște o epocă de mare înflorire, prin creația dramatică a lui P. Corneille și J. Racine. Aceasta reflectă legea celor trei unități: de loc, de timp și de acțiune, precum și spiritul clasicismului care impunea puritatea genurilor având drept conflict lupta dintre pașiline și rațiune.

34

Categorie estetică ce constituie esența tragediei, tragicul rezultă din întâmplări dureroase, nenorociri care stârnesc sentimente puternice, ca mila și groaza, față de soarta eroilor.

Eroii, cu aspirații general umane, au dimensiuni sufletești deosebite, iar sfârșitul lor tragic înfricoșează, dar și înalță, deoarece eroii mor în numele unui ideal, căruia i-au consacrat viața lor.

Eroul tragic triumfă prin moarte, supraviețuind prin idealul său și, din această acțiune a sa, rezultă un sentiment înălțător, sublimul

sentiment trăit de spectator în fața unei tragedii.

Romantismul va înlocui tragedia, ca specie literară, cu drama.

35

Concepte operaționale

Actul este o parte, o diviziune a unei opere dramatice, cu o acțiune oarecum independentă, după care, spectacolul se întrerupe pentru o scurtă pauză, care se numește antract. Actul se împarte în scene sau tablouri.

Inițial, piesele de teatru au avut cinci acte, mai apoi trei, apoi patru (Ibsen), pentru ca autorii moderni să nu mai acorde atenție numărului actelor, dorința lor fiind aceea de a realiza se cracole mai scurte.

Acțiunea («fr. action, lat. actio – mișcare») cuprinde succesiunea evenimentelor narate într-o operă epică, în desfășurarea cărora personajele participă la unul sau mai multe conflicte.

Esențială pentru genul epic, acțiunea se divide în trei părți principale: expunere, conflict și deznodământ.

Acțiunea trebuie să aibă o logică artistică, ceea ce înseamnă că o situație decurge din faptele petrecute înainte, în mod necesar și verosimil. I. Verosimilitatea (caracterul plauzibil al operei de artă, conform cu propria sa structură și cu datele generale ale realității) devine esențială în operele create în realism, în special în romanul psihologic, în care desfășurarea acțiunii determină și caracterizează personajele.

Acțiunea poate fi: continuă, cronologică (Ion de L. Rebreanu) și discontinuă, cu întoarceri în timp (Ultima noapte de dragoste în întâia noapte de război de C. Petrescu).

Marcel Proust în căutarea timpului pierdut bazează succesiunea epică pe discontinuitatea memoriei involuntare. Acțiunea cunoaște transformări în opera epică, în sensul că poate să se dilate, să stagneze sau chiar să dispară, cu excepția romanului polițist.

Acțiunea unei opere epice se poate desfășura în prezent, în trecut, în viitor, ea poate fi lineară (urmărește un personaj) și în planuri paralele sau pe mai multe planuri.

Întâmplările se subordonează acțiunii după trei moduri de existență: Înlănțuirea (prin juxtapunere și coordonare), inserția (prin includere și subordonare) și alternanța (prin dezvoltări paralele).

Acțiunea se referă la desfășurarea faptelor, întâmplărilor,

evenimentelor dintr-o operă literară, determinată de relațiile personajului principal cu celelalte personaje. Fundamentală în genul dramatic, acțiunea s-a confundat uneori cu însăși noțiunea de dramă, numită la început de romani *actus*

36

(mişcare, acțiune). Ea se compune din momente principale și din momente secundare și se: caracterizează printr-o. gradație ascendentă a acestor momente până: la punctul culminant și o gradație descendentă: a acestora spre deznodământul acțiunii.

Alegoria («fr. *allegorie*, gr. *allegoria* a vorbi altfel) este un procedeu stilistic care face ca un sens literar să se substituie altuia ascuns. Por nind de la nivelul stilistic, alegoria e un fel de metaforă lărgită, în cuprinsul cărei se operează un transfer din planul apstract al unor înțelesuri de adâncime într unul figurativ de suprafață.²⁶

Alegoria personificăunele concepte abstracte ca: prietenia, ura, războiul, iubirea, virtutea, dreptatea, moartea.

În Miorița, ideea morții baciului moldovean este exprimată printr-un șir de metafore „constituind o alegorie: Să le spui curat I Că m-am însurat I C-o mândră crăiasă, I A lumii mireasă, I Că la nunta mea I A căzut o stea...

Poemul Luceafărul de M. Eminescu este, după propria mărturisire a autorului, o alegorie: În descrierea unui voiaj în țările române, germanul K povestește – legenda Luceafărului. Aceasta este povestea I iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte, însă, pe pământ¹ nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc.²⁷

În fabule, alegoriile sunt închise, adică dintre cei doi termeni, cel propriu și cel figurat, se recunoaște ușor cel abstract sub învelișul concret al celui de al doilea. Caricaturizarea se realizează în fabule în cadrul alcătuirii alegorice, mai ales prin atribuirea de măști umane animalelor.

— În ghicitori, alegoriile sunt deschise, deoarece termenul exprimat al comparației acoperă parțial pe cel neexprimat, care urmează a fi dedus.

Aliterația («fr. *alliteration*, lat. *alliteratio*) este procedeu fonetic prin care un sunet sau un grup de sunete, se repetă intenționat, în același vers, la începutul sau în interiorul mai multor cuvinte

successive.

Introdusă de umanistul italian Pontanus, în secolul al XV-lea, alitate rația are un efect eufonic²⁸ imitativ și expresiv: Prin vulturi vântul viu vuia (G. Coșbuc, Nunta Zamfirei), Argint e pe ape și aur în aer (M. Eminescu, Mortua est), Adormind de armonia I Codrului bătut de gânduri (M. Eminescu, Dorința).

26 Dicționar de termeni literari, București, Editura Academiei R.S.R., 1976, p. 17.

27 D. Caracostea, Studii eminesciene; București, Editura Minerva, 1975, p. 11.

28 eufonic e eufonie – succesiune armonioasă de vocale și de consoane care are drept efect o impresie acustică plăcută (DEX).

37

Datorită efectului său muzical, aliterația e numită de unii teoreticieni armonie imitativă. Al. Macedonski și-a subintitulat două poezii armonie imitativă: În mormântarea și toate sunetele clopotului (Un an – dând d-ani, leag-an d-an – d-ani vani) și Lupta și toate sunetele ei (Țip – trâmbițe. Țepeni pe caț. cavalerii... Pe loc fac foc flintele...)

Antiteza («fr. antithèse, gr. antithesis – opoziție) ca figură de stil, constă în alăturarea a două caracteristici, fapte, personaje, idei, situații cu sensuri contrarii, având scopul de a se reliefa unul prin celălalt.

Folosită frecvent de romantici, antiteza A. Însemnat exprimarea unui sentiment existențial antitetic, expresia unui principiu universal de dualitate: ideal – real; bine – rău, materie – spirit, viață – vis, teluric – astral etc.

M. Eminescu în poezia sa cultivă frecvent antiteza: Ea un înger ce se roagă – El un demon ce visează; I Ea o inimă de aur – El un suflet apostat (Înger și demon); Vreme trece, vreme vine, I Toate-s vechi și nouă toate; I Ce e rău și ce e bine I Tu te-ntreabă și socoate... (Glossa).

Arta poetică desemnează o operă literară, de obicei în versun, care exprimă principiile estetice ale autorului ei, concepția acestuia despre menirea poetului, norme ale poeziei, programe poetice.

M. Eminescu definește poezia în Epigonii: Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate I Voluptuos joc de icoane și de glasuri tremurate, I Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea, sau se autodefinește în raport cu realitatea, absolutul, cu apartenență la un curent, cu ideea de perfecțiune în Glossă, Odă (în metru antic), Criticilor mei, Eu nu cred

nici în Iehova, în zadar în colbul școlii etc.

Alți poeți precum O. Goga, L. Blaga, sau T. Arghezi și-au propus prin poeziile Rugăciune, Eu nu strivesc corola de minuni a lunii sau Testament, să dea un sens fundamental creației lor, să se autodefinească și să definească actul creației în raport cu universul, cu absolutul, cu menirea creației și a creatorului.

Autorul este persoana care concepe și scrie o poezie. Din perspectiva operei finite, a poeziei, poetul și cititorul sunt etități aflate la capetele opuse ale procesului de creație. Dacă poetul este cel care creează și semnează opera, cititorul o receptea Ză și o interpretează după propriile capacități de înțelegere.

Pentru T. Arghezi, robul creator, poezia, forma cea mai înaltă a spiritualității unui popor, realizată cu mare efort și lăsată moștenire generațiilor viitoare, este destinată cititorilor săi, din prezent și din viitor, care, prin lectură, îi vor pătrunde înțelesurile.

3 8

Robul a scris-o: 1. Jomnut o czește îl eslamemJ...

Autorul este persoana care scrie o operă – epică. În romanul realist, autorul este omniscient și omniprezent; pătrunzând în sufletele personajelor, cărora le știe gândurile – sentimentele – și – intențiile. În literatură modernă, Marcel Proust, André Gide, renunță la acțiune, la creație, în favoarea analizei psihologice, care devine modalitatea predilectă la care recurg autorii. În literatura – română, Camil Petrescu – în romanul Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război optează pentru narațiunea la persoana I, a cărei consecință imediată este limitarea perspectivei narative la un punct de vedere subiectiv și deci renunțarea la omnisciență. Autorul, creează primul personajnator din literatura noastră, preocupat să înțeleagă în ce constă diferența între realitate și autosugestie, între relativ și absolut.

Comparația («lat: comparatio asemănare») este o figură de stil care constă în relevarea raportului de asemănare dintre doi termeni, cu scopul de a da claritate și expresivitate limbajului.

În vechile retorici se distingeau două feluri de comparații: oratorică și poetică. În comparația poetică primul termen este abstract, iar al doilea concret, ceea ce îi dă posibilitatea să creeze o imagine artistică. Comparația presupune o alăturare a doi termeni, legați, de obicei prin ea: Trecut-au anii ca nouri lungi pe șesuri (M. Eminescu, Trecut-au anii); Carte frumoasă, cine mi te-a scris I Încet,

gândită, gingaș cumpănită, I Ești ca o floare anume-nflorită (T. Arghezi, Ex libris).

Conflictul («fr. conflict, lat. conflictus șoc, ciocnire) exprimă un dezacord, o luptă între două sau mai multe personaje dintr-o operă epică.

Conflictul lui Ion (L. Rebreanu, Jon) cu Vasile Baciuc este purtat de la distanță, prin intermediari, și se traduce prin amenințări subtile, prin presiuni asupra Anei, în timp ce conflictul lui George Bulbuc cu Ion, se termină cu moartea celui din urmă.

Conflictul constă în ciocnirea de opinii, idei, interese, fapte, în contradicția și nepotrivirea dintre concepțiile, sentimentele, interesele perso najelor dintr-o operă dramatică.

El poate fi exterior, între personaje cu concepții și tendințe diferite, și interior, între gândurile și sentimentele aceluiași personaj sau între tendințele cu trăsături contradictorii întrupate de același personaj.

Conflictul dramatic are o mai mare intensitate și concentrare decât conflictul epic și poate fi psihologic, etic, politic. Susținut prin intrigă și acțiune, conflictul dramatic este elementul artistic care definește valoarea operelor dramatice.

39

Construcția subiectului. Subiectul este firul narativ al operei, succesiune a evenimentelor narate, care are următoarele momente: expozițiunea, intriga, desfășurarea acțiunii, punctul culminant și deznodământul.

Expozițiunea, partea de început a operei, este o punere în temă asupra locului, timpului, împrejurărilor în care. va avea loc acțiunea, ea pre”. gătește dezvoltarea acțiunii.

Intriga sau conflictul este baza subiectului operei literare epice și conține faptele importante care determină. cursul. acțiunii, motivele care dezlănțuie confruntarea dintre personaje, cauz le care generează anumite stări sufletești.

Desfășurarea acțiunii este prezentarea, pe larg, a faptelor și întâmplărilor, și presupune o gradație ascendentă.

Punctul culminant este momentul de maximă încordare, atât a acțiunii, cât și a cititorului.

Deznodământul este sfârșitul evenimentelor, care apare ca o consecință firească a faptelor prezentate sau poate fi neprevăzut.

Descrierea reprezintă un mod de expunere realizat prin intermediul imaginilor artistice și al figurilor de stil. Descrierea surprinde trăsăturile caracteristice ale unui obiect, fenomen, peisaj, personaj sau stare sufletească. În genul epic, descrierea întrerupe povestirea prin pasaje descriptive, în care se face portretul unui personaj, se arată diferite stări sufletești ale personajelor sau se prezintă cadrul acțiunii. În proza tradițională, descrierea este tăcută la persoana a III-a, iar în proza modernă, la persoana I.

Descrierea poate fi: realist-clasică (Enigma Otiliei, G. Călinescu), fantastică (Lostrița, V. Voiculescu), umoristică... (Amintiri din copilărie, I. Creangă), satirică (Momente și schițe, I. L. Caragiale), psihologică (Pădurea spânzuraților, L. Rebreanu).

Dialogul («fr. dialogue, lat: dialogus») este un mod de expunere, ce presupune un schimb de replici între personaje, este conversația acestora. El are rolul de a declanșa și de a motiva acțiunea, de a defini relațiile dintre personaje, de a exprima reacția lor mentală sau afectivă în raport cu o situație anumită.

Dialogul este și un mijloc important de caracterizare a personajelor, direct (autocaracterizare) sau indirect (prin conversație, personajele își trădează cultura, statutul social, intențiile, dorințele etc.).

Dialogul interior, specific prozei moderne, este expresia unei contra dicții lăuntrice puternice (Hagi – Tudose, B. Șt. Delavrancea).

Dialogul este modalitatea literară de expunere prin care două sau mai multe personaje rostesc un text care presupune alternarea de replici.

40

Prin dialog, autorul își determină personajele să-și dezvăluie gândurile. – și sentimentele, contribuind astfel la dramatismul acțiunii.

„— „O modalitate aparte este dialogul interior (replici pe care personajul dramatic le schimbă cu sine însuși) prin care autorul sondează stările sufletești sau de conștiință ale personaj celor.

Enumerația («fr. enumeration, lat. enumeratio») este o figură de stil care constă în însușirea unor termeni de același fel, care au aceeași funcție sintactică și sunt exprimați prin aceleași părți de vorbire: Și – de lună și de soare I și de păsări călătoare, I și de lună și de stele I și de zbor de rândunele I și de chipul dragei mele (M. Eminescu, La mijloc de codru des). În poezia Cine mai trece pe drum de Marin Sorescu,

enumerația devine figură compozițională: Al lui Flețu, I Ai lui Fleașcă, I A lui Gârlă, I A lui Tiugă, I... Ai lui Mitro/an, I Ai lui Modârlan, /... Ai lui Ghirea, I Ai lui

Birău...

Epitetul («fr. epithete, lat. lit. epitheton, gr. epitheton care e atașat) este o figură de stil ce constă în alăturarea unui cuvânt calificativ la altul, în scop estetic. Epitetul determină însușirile estetice ale obiectelor, ființelor sau acțiunilor care pun în lumină felul cum le vede sau le simte scriitorul.

Dacă în vechile tratate de retorică epitetul era întotdeauna un adjectiv cu funcție de atribut, cercetările moderne arată că și substantivele cu funcție adjectivală, adverbele sau locuțiunile adverbiale când determină un verb, pot avea rol de epitete.

Epitetul poate fi clasificat în:

1. ornant: lumea-i veselă și tristă (M. Eminescu).
2. personificator: harnici unde (pentru izvor).
3. metaforic: pădure de argint (M. Eminescu).
4. antitetic sau oximoron: bulgări fluizi, farmec dureros.
5. cromatic: mii de fluturi... mici, albaștri (M. Eminescu).
6. sinestezic: Primăvara I O pictură parfumată cu vibrări de

violet

(G. Bacovia).

1. hiperbolic: Gigantică poart-o cupolă pe frunte (G. Coșbuc).
2. dublu: fată balcăză și lălăie (I. Creangă).

3. apreciativ: om bun.

4. sincretic: voce ascuțită (evocă impresii de sunet și de formă fizică)

5. tautologic²⁹: „fac/îi prealuminate (M. Eminescu).

²⁹ Tautologie – greșală de limbă care constă în repetarea inutilă a aceleiași idei, formulată cu alte cuvinte: cerc vicios, pleonasm (DEX).

1.1

Eul liric desemnează individualitatea creatoare a poetului, centrul conștiinței de sine, din care izvorăsc valori absolute, general-valabile. Începând cu E.A. Poe și A. Rimbaud (care afirmă: eu e altul) se face o distincție tranșantă între eul poetic și eul empiric.

Eul empiric, numit în psihologia modernă și eul psihologic, este partea conștientă și organizată a personalității noastre, care se

adaptează la condițiile externe, este biografia creatorului.

Eul poetic izvorăște din eul empiric, în măsura în care poate exprima idei și trăiri, ce nu fac parte din existența concretă, reprezentând valori artistice general-valabile.

Exclamația retorică este o figură de stil prin care se exprimă un puternic sentiment, prin expresii exclamative sau interjecții. Exclamația poate avea o nuanță admirativă: Of tablou măreț, fantastic! „Mii de stele argintii I În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii (V. Alecsandri, Mezul iernii), sau de ironie: O, te-ador, progenitură de origine romană (M. Eminescu, Scrisoarea III).

Imaginea artistică ca reflectare a unor obiecte, peisaje ale realității, surprinse prin cuvânt și filtrate prin personalitatea poetului, este produs al imaginației creatoare și parte esențială a operei de artă. Dacă în pictură imaginile se realizează prin culori, în muzică prin sunete, în literatură totul începe cu cuvântul, cu cuvântul poetic care se distanțează de limbajul uzual, existând pentru el însuși, prin ruptura dintre semn și obiect.

În literatură, imaginea artistică este subiectivă, determinată fiind de viziunea poetului (dar și a scriitorului), creatoare a unei lumi noi, ce presupune o ieșire din timpul profan, cronologic, și intrare într-un timp diferit, timpul sacru.

Propunând o nouă viziune poetică prin corespondențe (om-natură), simbolismul se caracterizează printr-o varietate deosebită de imagini artistice: vizuale, auditive, olfactive, tactile, gustative, chinestezice³⁰, sineste-zice.

În poezia Nervi de primăvară, G. Bacovia ne oferă o imagine sines tezică a primăverii: Primăvara – o pictură parfumată cu vibrații de violet.

Imagini artistice de o frumusețe aparte creează și L. Blaga: Atâta liniște-i în jur de-mi pare că aud I cum se izbesc de geamuri razele de lună (Liniște).

3° Chinestezie: («fr. kinesthesie) totalitatea senzațiilor ce reflectă mișcările omului și ale părților corpului său (DEX).

42

— Ficțiunea («fr. fiction, lat. fictio – creație a imaginației, născocire)

este o creație artistică care sugerează iluzia unor întâmplări adevărate... – în realitate ele fiind. r () dul imaginației, născocite,

inventate de autor.

— Literatuia este o operă d act! une, în sensul că scriitorilnucopiază realitatea – ci o creează, în planul ficțiunii, datorită geniul ci, talentului, fantezie! sale creatoare. Există diverse – grade de verosimilitate / ale unei acțiuni.

— ...-...

Dacă teoreticienii clasicismului pun accent pe verosimilitate; te; romanticii sunt adepții declarațiilor ai fanteziei și imaginației.

Finalul este o secvență sau un episod care încheie textul epic și are o anumită semnificație pentru interpretarea acestuia. El este pus de cele mai multe ori în relație cu începutul acestuia. În romanul Ciocoi vechi și noi de Nicolae – Filimon, există prolog și epilog. În romanele – Moromeții de

M. Preda și Ion de L. Rebreanu, finalul este simetric cu începutul: timpul răbdător / nerăbdător și, respectiv, drumul vesel, sprinter / posomorât, îmbătrânit. În basme, finalul este sub forma unor formule de încheiere, stereotipe:

ș-am încălecat pe-o șa.

Interogația retorică constă dintr-o întrebare sau – dintr-o serie de întrebări adresate unui auditoriu din partea căruia nu se așteaptă un răspuns.

Prin interogația («fr. interrogation, lat. interrogatio întrebare») retorică se transmite un sentiment intens, o anumită opinie ce trebuie subliniată sau se urmărește menținerea trează a auditoriului la cele spuse, însuflețind discursul.

Ea este folosită atât în poezie (interogația poetică), cât și în retorică (interogația retorică).

Cum nu vii tu, Tepeș Doamne, ca punând mâna pe ei, / Să-i împarți în două cete: în smintiți și în mișei. ” (M. Eminescu, Scrisoarea III).

— Gradația («fr. gradation, lat. gradați-o, derivat din gradus grad, treaptă») este figura de stil care constă în trecerea treptată, crescândă sau descrescândă, de la o idee la alta, prin care se urmărește scoaterea în evidență a ideii sau nuanțarea exprimării. Pentru gradația ascendentă se folosește termenul de climax, iar pentru cea descendentă, termenul de anticlimax.

Veni, vedi, viei (climax); Melancolic cornul sună, / Mai departe, mai departe, / Mai încet, tot mai încet, / Sufletu-mi nemângâiet /

Îndulcind cu dor de moarte (M. Eminescu, Peste vârfuri) (anticlimax).

În poezia Acceleratul, poetul G. Topârceanu îmbină ambele forme de gradații: Fulger negru – trăsnet lung I Dus pe aripi de furtună. I Zguduind pământul tună I Zărilei de-abia-i ajung I Parcă zboară, I Parcă noată. Scurpă foc, înghite fum I Taie-n lung pădurea toată. I A trecut. I

43

Dinspre câmpie... I Vuiet greu de fierărie I se destramă în tăcere;! Scade-n depărtare. I Pierde.

Hiperbola («fr. hyperbole, gr. hyperbofo – hyper deasupra și balleiri a arunca) este o figură de stil ce constă într-o exagerare „prin mărirea sau micșorarea unui obiect, a unei ființe etc., cu scopul, de a potența expresivitatea operei literare.

Sălbaticul vodă e-n zale și fier I și zalele-i zuruie crunte, I Gigantică poartă – o cupolă pe frunte, I și vor ba-i e tunet, răsuflut ger, I Iar barda din stânga ajunge la cer, I și vodă-i un munte. (G. Coșbuc, Pașa Hassan).

M. Eminescu folosește o gamă variată de hiperbole: exagerare prin mărire superlativă: Viața, tinerețea mi-ai prejăcut-o-n rai I Las să mă uit în ochii-ți ucigători de dulci (Strigoii); depreciere; prin minimalizare, cu nuanță ironică: Cum? Când lumea mi-e deschisă, a privi gândești că pot I Ca întreg Aliotmanul să se împiedice de-un ciot? (Scrisoarea III).

Indicațiile scenice se referă la instrucțiunile date de autorii dramatici pentru reprezentarea piesei: indicații de rostire și tonalitate ale replicilor, sugestii regizorale, anumite explicații despre mișcarea scenică, referiri la decor, folosirea altor forme de artă (muzică, dans etc.).

Printre funcțiile mai importante ale acestor indicații scenice reținem descrierea unor acțiuni nonverbale care însoțesc sau întrerup dialogul, sugerarea unor sentimente, trăiri implicate în rostire, mimică, gesturi etc.

Ironia («fr. ironie, lat. ironia, gr; eironeira – simulare, prefăcătorie) este o figură de stil prin care vorbitorul exprimă contrariul ideii în care crede de fapt, ambiguitate de care el e conștient, în timp ce interlocutorul său ia drept valabil doar sensul exprimat. De obicei, ceea ce se exprimă este neadevărat, iar ceea ce se subînțelege este adevărat, obținându-se, de cele mai multe ori, un efect ironic.

Reacțiunea căuta însă mai cu seamă pe Prezident;

dar acesta, printr-o inexplicabilă coincidență, ieșise prin granița de răsărit a Republicii... În timp ce reacțiunea intrase pe granița de apus...

(I. L. Caragiale, Boborul).

Un exemplu de ironie, captat din manifestările inocenței, reprezintă gândurile țăranului, care surprins pe drum de eclipsă, se află lângă oaia, ce presimțind producerea fenomenului, nu vrea să se mai ridice: Ce-o fi? Sfârșitul pământului? I Ne-ar fi spus ei... m-am gândit, „ne-ar fi spus, ca să i Încetăm construcția socialismului I Mă gândeam. Ne anunțau, în vreun fel... Și nu ne-ar fi I Mai cerut cota de carne. 31

3 1 M. Sorescu, Eclipsa de soare în la liliesci, Carte a VI-a, Editura Fundația Marin Sorescu, 1 998, p. 46

44

În autoironie, formă specială a ironiei, autorul se ironizează pe sine însuși cu intenția de a satiriza pe alții, pentru a realiza efecte artistice și pentru a-și reliefa opiniile: Așa, în loc să critici greșelile strein e, I În loc să alea – I Jar de vrei să faci versuri, ia pildă de la Prafea. (Gr. Alexandrescu, râzi de alții, mai bine râzi de tine: I Învață danțul, vistuși multe d-alde

Satiră. Duhului meu).

Laitmotivul («genn. leitmotiv motiv conducător») se referă la o idee care se repetă în cuprinsul unei poezii.

Întâlnit pentru prima dată în muzică, unde indică un element tematic dominant, ce revine cu o anumită frecvență, laitmotivul este des întâlnit în poezia lui G. Bacovia. În poezia Cuptor, poetul ne transmite ideea că anotimpul vara, cu căldura lui caniculară, descompune materia, iar mirosul predominant este de cadavre, prin repetarea versului: Încet cadavrele se descompun la sfârșitul primei și a treia strofe.

Lirismul obiectiv este un discurs în care poetul comunică cu cititorul prin intermediul unei voci, care se ascunde în spatele unei măști sau prin intermediul altor personaje lirice, adică al rolurilor. În acest caz subiectivitatea lirică se află în plan secund, iar vocea care comunică este impersonală, obiectivată. Din acest punct de vedere, lirismul obiectiv are două forme de manifestare: lirica măștilor și lirica rolurilor.

În lirica măștilor, poetul se ascunde sub masca unui personaj pentru a-și comunica ideile despre existență (M. Eminescu, Rugăciunea unui dac).

În lirica rolurilor, mai multe personaje lirice par a vorbi în nume propriu, în realitate fiind reflexe ale concepției poetului (G. Coșbuc, Nu te-ai priceput).

Diferența între măști și roluri nu poate fi făcută ușor: Nicolae Manolescu vede în poemul Luceafărul de M. Eminescu o sinteză a vocilor lirice esențiale ale autorului, aceste voci nefiind altceva decât vorbirea poetului însuși în diverse registre lirice.³²

Lirismul subiectiv sau lirica eului este un discurs liric în care poetul exprimă direct cititorilor stări afective, sentimente intime. Exprimarea subiectivă este, de cele mai multe ori, la persoana I (M. Eminescu, Mai am un singur dor).

Măsura («fr. mesure, lat mensura măsură) se referă la numărul silabelor unui vers. Numărul silabelor dintr-un vers începe de la patru și ajunge până la 16 – 18. De exemplu, în Miorița versul este trohaic și are cinci

32 N. Manolescu, Vocile lirice ale «Luceafărului», Contemporanul, 1970, 16 ianuarie.

45

silabe, în Luceafărul, versul iambic are opt silabe, iar în sonetul Veneția (M. Eminescu) versul iambic de 11 silabe.

Metafora («fr. metaphore, gr. metaphora – transport, strămutare, în sens figurat transfer) este o figură de stil prin care se trece de la semnificația proprie a unui cuvânt sau a unei expresii la o alta, figurată, în virtutea unei comparații subînțelese.

În studiul Geneza metaforei și sensul culturii, L. Blaga deosebește, după criteriul estetic, două tipuri de metafore:

Metafore plasticizante, destinate să redeacă mai mult carnația concretă a unui fapt, pe care cuvintele pur descriptive, totdeauna mai mult sau mai puțin abstracte, nu-l pot cuprinde în întregime. Aceste metafore rezultă din dezacordul dintre concret și abstracțiune și exemplul dat de

L. Blaga este acela al rândunelelor așezate pe firele de telegraf, numite niște note pe un portativ.

Metafore revelatorii, destinate să scoată la iveală ceva ascuns, revelează un mister, prin mijloace din lumea concretă, experiența

sensibilă și lumea imaginară.

Ele anulează înțelesul obișnuit al faptelor substituindu-le o nouă viziune și se nasc din existența în orizontul misterului și al revelației. Poetul exemplifică acest fel de metafore cu exemple din Miorița în care moartea este numită a lumii mireasă și moartea ciobanului o nuntă; în felul acesta el revelează o latură ascunsă a faptului moarte. 33 Soarele, lacrima Domnului, cade în mările somnului (L. Blaga, Asfințit marin).

Mai pot fi amintite și alte tipuri de metafore: personificatoare, Bătrânul fluviu bate-n valuri I Luptând să rupă trupul gheții (D. Zamfirescu, Iarna pe Dunăre); unificatoare, (întemeiate pe analogie), plânsul auriu al unei stele (Al Philippide, Aur sterp); cosmologice, Ești un cer frumos de toamnă, limpede și trandafiriu (Baudelaire, Causerie); sineste-zice, A, negru corset catifelat de muște strălucitoare (Rimbaud, Vocale).

Metonimia («fr. metonymie, lat. gr. metonymia – înlocuirea unui nume cu altul») este o figură de stil ce presupune înlocuirea numelui unui obiect prin altul, complet diferit, dar cu care se află într-o relație logică (spațială, temporală, cauzală): efectul este înlocuit cu cauza (și invers); opera cu autorul; conținutul cu obiectul care-l conține; numele unui produs prin locul de origine:

33 Lucian Blaga, Geneza metaforei și sensul culturii, în frilogia culturii, București, Editura pentru Literatură, 1 969.

46

Îi foșnea uscat pe frunze poala lungă a albei rochii, I Fața-i roșie ca mărul, de noroc i-a umezi ochii... (M. Eminescu).

Apoi cofița-ntreagă-o beau (V. Alecsandri).

Pâinea fierul o rodește I Tot cu fierul o păstrăm (C. Bolliac).

Și cornarul aniintirfi împahare să se toarne (Ion Pillat).

Și-a fost d. veste lumea plină I Că steagul turculuise-nchină (G. Coșbuc).

Metrica («fr. metrique, lat. metricus») este disciplina care studiază tehnica formală a versurilor „în special – măsura silabică. În funcție de specificul fiecărei limbi, există trei principii de alcătuire a metricii, bazate pe:

al ranță, acceri ((în limbilemodeme), cântitate (în limbile clasice))...

n («fr. monologue, gr. monologos – vorbire de unul

Monologul singur) este un mod de expunere utilizat și în proză,

prin care eroul vorbește cu sine, dezvăluindu-și gândurile sau intențiile. În proza modernă devine un procedeu de analiză psihologică, prin care personajele își analizează trăirile sau emoțiile.

Monologul este mod de expunere și procedeu literar folosit mai ales în teatru, prin care un personaj vorbește cu sine însuși, informându-l pe spectator asupra gândurilor sale intime sau asupra unor evenimente petrecute în afara scenei. El a fost des folosit în tragedia clasică și în drama romantică.

Motivul (fr. motif, it. motivo, genn. Motiv) literar reprezintă o situație având caracter de generalitate. În poezie, el poate fi: un număr simbolic (trei, șapte, nouă etc.), o maximă sau o formulă ifortuna labilis, carpe diem) care se repetă în momente variate ale aceleiași opere sau în creații diferite. Același motiv poate avea semnificații diferite, în funcție de autor, curent literar, temă, gen, specie etc. Câteva motive simboliste: singurătatea, evadarea, cimitirul, nevroza, călătoria spre locuri îndepărtate și exotice etc. Motivul literar reprezintă o unitate structurală minimală, constând într-o situație tipică, având o semnificație și putând prilejui trăiri și experiențe exprimate într-o formă simbolică³⁴

Motivul poate fi static sau dinamic, după cum schimbă sau nu schimbă anumite situații din textul literar. Specializate pe genuri, motivele sunt: lirice, epice și dramatice.

34 Dicționarul de termeni literari, p. 284.

47

Motive năzdrăvan), o basm: plecare, epice: un personaj uman sau animal (Prometeu's u calul situație (evenimentele. În care este implicat personajul din probele etc.).

Naratorul este persoana care relatează succesiunea evenimentelor, o instanță intermediară între autor și cititor.

Naratorul se diferențiază de autorul operei, putând să aibă funcție narativă, de control sau chiar de interpretare a discursului personajelor.

Cele mai frecvente tipuri de naratori sunt: „naratorul omniscient, tipul clasic, care conduce acțiunile personajelor, „Cărora le cunoaște și le anticipează evoluția, este omniprezent și perspectiva sa este unică (I. Slavici, M. Preda, G. Călinescu); naratorul – martor, care participă la întâmplări ca observator, consemnează evenimentele – și ulterior le relatează (Ienachi Coropcarul din Cealaltă Ancuță de M.

Sadoveanu); naratorul – personaj, direct implicat în desrășurarea evenimentelor narate, având o perspectivă subiectivă asupra evenimentelor și a cărei relatare este la persoana I (Ștefan Gheorghidiu din Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război de C. Petrescu); naratorul – reflector, cu rolul de a schimba, prin intervențiile sale, perspectiva asupra faptelor și personajelor (Nory din Concert de muzică de bach de H. Papadat-Bengescu)

Narațiunea («fr. narration, lat. narratio – povestire, istorisire») este specifică genului epic. După formă, este un mod de expunere a unor întâmplări, organizată într-o succesiune de momente.

Narațiunea poate fi: în versuri: balada, poemul, epopeea și în proză: povestirea, schița, nuvela, romanul. După atitudinea naratorului, poate fi: subiectivă, utilizată în povestire și obiectivă, în nuvelă, schiță, roman.

Narațiunea reprezintă un raport între fabulă (povestire) și subiect (discurs). Fabula este totalitatea evenimentelor petrecute și care urmează a fi relatate, iar discursul este textul însuși. Ca povestire sau fabulă, narațiunea include următoarele categorii: nucleele (fapte, acțiuni); indiciile (descrierea obiectelor și a personajelor); catalizele (extensii descriptive); informațiile (situează acțiunea în timp și spațiu); personajele (actanții).

Ca discurs sau subiect, narațiunea se caracterizează prin trei concepte: timpul narațiunii (raportul dintre timpul povestirii și timpul discursului); aspectele narațiunii (punctul de vedere al naratorului); modalitățile narațiunii (reprezentarea prin intermediul dialogului și relatarea ca în cronică).

1. Paralelismul («fr. parallelism, gr. paralelos: para – alături și allelon unul și celălalt») sintactic, figură de construcție, constă din reluarea mai

48

multor cuvinte în aceeași ordine sau în construcția simetrică a două sau mai multe propoziții, fraze, versuri sau strofe.

Paralelismul poate fi: sinonimic (membrii frazei reiau aceeași idee prin imagini din aceeași sferă), antitetic (imagini și idei contrastante), sintetic (dispunerea ideilor în ritm simetric). Gr. Alexandrescu (Umbra lui Mircea. La Cozia), M. Eminescu (Și dacă), Al. Macedonski (Poema ronde /urilor) și alții au folosit paralelismul în poeziile lor.

Personajele dramatice sunt oamenii, transfigurați artistic, implicați în acțiunea unei opere dramatice, din ale căror intenții se constituie subiectul și conflictul dramatic...

De la o epocă la alt personajul a luat înfățișări diferite în tragedia antică personajul ia înfățișarea eroului, personaj de excepție, dominat de grandoare. În clasicism, personajul se confundă cu caracterul, fiind construit în jurul unei singure idei sau calități, iar romanticii creează personaje bazate pe antiteze: bun – rău, frumos – urât, urâtenie fizică – frumusețe sufletească. Teatrul modern pune accent pe fluxul conștiinței, pe memoria involuntară prin elemente de introspecție și monolog interior.

În general, un personaj dramatic se caracterizează prin acțiune, care este completată în teatru prin indicațiile scenice. De asemenea caracterizarea se poate realiza direct, prin portret fizic, moral, psihologic, pe baza indicațiilor scenice, autocaracterizare, sau indirect prin acțiuni, fapte, comportament, gesturi, mimică, onomastică, limbaj.

Ca și personajul epic și personajul dramatic poate fi principal sau secundar, pozitiv sau negativ sau poate să poarte pecetea curentului literar în care se înscrie: personaj clasic, romantic etc.

Personajul literar («fr. personnage, lat. persona mască de teatru, rol») denumește persoanele transfigurate artistic și implicate în acțiunea unei opere literare.

Personajele literare nu sunt numai oameni, ci pot fi, metaforic, și un obiect (nasul din Nasul lui Gogol).

Personajul a luat înfățișări diferite în funcție de epocă, dar mai ales de curentul literar.

În clasicismul francez se impun personajele-caractere, cu o psihologie statică, constituite pe o singură trăsătură dominantă: avarul, mizan tropul etc. În romantism apar personajele antagoniste: bun – rău, frumos – urât, cu trăsături excepționale, în conflict cu lumea și cu ei înșiși. În realism domină personajele tipice, cu o bogată viață interioară, prezentate cu lumini și umbre. Romanul modern aduce personajul-reflector, personajul-narator.

49

prin aderarea la ideea de individualitate, având tehnici noi de compoziție:

fluxul conștiinței, memoria involuntară, anularea omniscienței.

În funcție de locul ocupat în compoziție, personajul este

principal (Ion din romanul Jon de L. Rebreanu), secundar (George Bulbuc din romanul Ion de L. Rebreanu) și episodic (Mitropolitul Teofan din nuvela

Alexandru Lăpușeanu D).

Din punct de vedere etic, personajele sunt pozitive (vătaful Gheorghe din nuvela Alexandru Lăpușeanu!) și negative (Dinu Păturică din Ciocoi vechi și noi de N. Filimon); după raportul cu realitatea sunt reale (Alexandru Lăpușeanu din nuvela Alexandru Lăpușeanu/) și imaginare (Tănase Scatiu din Viața la țară de D. Zamfirescu), iar după complexitatea lor, pot fi simple, «plate» (Moțoc din nuvela Alexandru Lăpușeanu!) și complexe, crotunde» (Otilia din Enigma Otiliei de G. Călinescu).

Personajul este surprins sub orice aspect posibil: atât în acțiune (ca aspect exterior), cât și în trăirile sale (dinamica sufletului).

A caracteriza un personaj înseamnă a releva trăsăturile acestuia (fizice și moral-psihiice), așa cum ni se dezvăluie ele (direct sau indirect) din operă, înseamnă a reconstitui chipul unitar al personajului.

Caracterizarea personajului poate fi directă, de către autor, de către alte personaje și efectuată de personajul însuși (autocaracterizarea). Ca modalități predilecte ale caracterizării directe menționăm descrierea și portretul. Caracterizarea personajului nu trebuie să se confunde cu portretul: portretul este o realizare artistică a scriitorului, iar caracterizarea, așa cum se arată mai sus, este realizată de o persoană care cercetează opera respectivă.

Caracterizarea indirectă se face prin acțiune, comportament, mediul social, limbaj, nume etc. În funcție de personaj, caracterizarea poate fi statică sau dinamică (evolutivă).

În caracterizarea personajelor se pot folosi și comparații cu alte personaje (paralelisme și antiteze) din aceeași, sau din altă operă.

Uneori personajul poate fi însuși scriitorul (Nică din Amintiri din copilărie de Ion Creangă) sau este un alter ego al acestuia (Titu Herdelea, din romanul Jon de L. Rebreanu). În basme personajele sunt personificări de insecte și animale (calul lui Făt-Frull! ps, regina albinelor), dar și personaje fantastice ca balauri, zmei etc.

Prin termenul suprapersonaj nu este vizată o persoană, ci un loc sau un obiect care determină decisiv viața personajelor (spânzurătoarea din Pădurea spânzuraților de L. Rebreanu).

După modul de constituire, personajul poate fi individual sau colectiv. Personajul colectiv poate lua forma masei de oameni (norodul adunat la

50

Curtea domnească din Alexandru Lăpușneanu D sau grupului (Harap-Alb și prietenii lui).

Portretul rezultat în urma caracterizării poate fi moral, fizic sau complex.

Personificarea («fr. personnification) este o figură de stil care constă în a atribui unui obiect inanimat, ființelor necuvântătoare sau unei abstracțiuni, calitățile, figura, sentimentele, limbajul, modul de a se comporta al unei persoane.

Specifică poeziei, personificarea apare frecvent în fabule și în legende.

Gorunule din margine de codru I de ce mă-nvinge, I cu aripi moi atâta pace, I când zac în umbra ta I și mă dezmiierză cu frunza jucăușă? (L. Blaga, Gorunul).

Lună tu, stăpâna mării, pe a lumii boltă luneci, I și gândirilor dând viață, suferințele întuneci (M. Eminescu, Scrisoarea I).

Refrenul («fr. refrain, lat. refringere – a rupe) își are originea în Antichitatea greacă, denumind un cuvânt, un vers sau mai multe versuri care se repetă la anumite intervale, după una sau mai multe strofe, pentru a accentua o anumită idee sau un efect artistic.

Curentul simbolist, având ca trăsătură caracteristică muzicalitatea, l-a cultivat cu precădere. Al. Macedonski sau I. Minulescu folosesc refrenul pentru latura lui sonoră, în timp ce la G. Bacovia, refrenul devine o modalitate de a transmite obsesiile sale: Copacii albi, copacii negri I Stau goi în parcul solitar I Decor de dolii funerari. „I Copacii albi, copacii negri

(Decor).

De asemenea, în Ronde/ul rozelor ce mor, de Al. Macedonski întâlnim refrenul: E vremea rozelor ce mor I Mor în grădini și mor și-n mine... care accentuează muzicalitatea textului.

Relații temporale și relații spațiale. În genul dramatic, categoria timpului are în vedere raportul dintre timpul real și timpul convențional.

Așadar timpul autorului dramatic este diferit de timpul operei dramatice. În general se operează distincția între temporalitatea

externă (care include timpul spectatorului, al autorului și cel istoric) și cea internă (care include timpul ficțiunii, al operei dramatice).

Viziunea temporală poate fi cronologică, bazată pe relatarea în ordinea derulării evenimentelor și întreruptă, bazată pe alternanța temporală a evenimentelor, pe retrospectivă.

5 1

În teatrul modern, planurile temporale se multiplică: timp obiectiv, perceput ca trecere; timp extern (acum); timp biologic, timp interior; timp imaginar.

Categoria spațiului se referă la două realități: un spațiu exterior, real, al scriitorului și spectatorului și un spațiu al universului fictiv.

Dualitatea teatrului se referă la un spațiu scenic concret și la un spațiu scenic sugerat.

În teatrul tradițional, spațiul scenic este sugerat prilldecor, indicații scenice, în timp ce în teatrul modern, spațiul scenic apelează la simboluri (labirintul, spațiile închise sau deschise, artificiale sau naturale).

De asemenea se observă în teatrul modern, tendința de fuzionare a categoriilor spațio-temporale (spațializarea timpului).

Repetiția («fr. repetition, lat. repetitio repetare) este o figură de stil care constă în utilizarea aceluiași grup de sunete, a aceluiași cuvânt sau grup de cuvinte pentru a întări o idee sau o impresie. Recunoscută pentru expresivitatea ei afectivă și valoarea ei estetică, repetiția avea, în retorica antică, o funcție patetică. În poezie, repetiția nu trebuie confundată cu refrenul.

În poezia Amurg violet de G. Bacovia, repetiția are un efect obsesiv: Amurg de toamnăviolet". I Doi plopi, în fund, apar în siluete I Apostoli în odăjdii violete I Orașul tot e violet. I Amurg de toamnă violet!". Străbunii trec în pâlcuri violete I Orașul tot e violet.

Replica constituie răspunsul pe care un personaj îl dă interlocutorului său, din schimbul de replici realizându-se, într-o piesă de teatru, dialogul.

Autorul dramatic trebuie să stăpânească bine arta replicilor, deoarece de modul cum se succed acestea, depinde atât acțiunea cât și veridicitatea faptelor petrecute pe scenă.

Rima («fr. rime) este un procedeu poetic care constă în identitatea sunetelor ultimelor silabe din două sau mai multe versuri, începând cu ultima vocală accentuată. Rima are următoarele funcții:

metrică (parte componentă a metrului care determină ritmul poetic); eufonică (armonia sonoră); organizatorică (determină organizarea textului în strofe); semantică (accentuează sensul versurilor); estetică (sensibilizează cititorul).

După gradul de armonie, rimele sunt sărace (încep cu ultima vocală accentuată din cuvânt): mie I ştie; bogate (coincid şi consoanele dinaintea ultimei vocale accentuate): cutremuri I vremuri; leonine (două sau trei silabe sunt asemănătoare): lucitoare I orbitoare; propriu-zise; asonante (sunetele

52

care urmează ultimei vocale accentuate sunt asemănătoare, dar nu identice:

vânt I pământ.

După accent, rimele sunt simple şi complexe. Rimele simple sunt masculine (cu un singur accent pe ultima silabă): dus I apus şi feminine (accentul principal pe penultima silabă): visează I cutează.

Conform clasificării semantice, rima poate fi: internă sau interioară (cuvântul dinaintea cezurii rimează cu cel de la sfârşitul versului): Uite fragi, ție dragi (Ion Barbu); identică sau obsesivă; echivocă (cuvintele omo fone au sensuri diferite): leagăn I leagă-n; rară (asociere surprinzătoare): alun I Maleatun (M. Eminescu); compusă Corregio I înţelege-o; aproximativă: brazi I talaz.

După poziţia ei în strofă, rima poate fi: împerecheată (a a b b); încrucişată (a b a b); îmbrăţişată (a b b a); monorimă (aceeaşi rimă la mai mult de două versuri (a a a)); semirimă: Pe aceeaşi ulicioară I Bate luna la fereşti, I Numai tu de după gratii I Vecinic nu te mai iveşti (M. Eminescu).

Ritmul («gr. rhytmos – mişcare regulată, măsurată, cadenţă melodică) este succesiunea simetrică şi regulată a silabelor accentuate şi neaccentuate într-un vers. Unitatea ritmică este silaba. Prin îmbinarea sila belor scurte şi lungi să ajuns la formarea picioarelor metrice. Succesiunea acestora într-un vers îi asigură cadenţa ritmată. După numărul silabelor din picioarele metrice care le compun, ritmurile pot fi: binare (iambic şi trohaic); ternare (dactilic, amfibrahic, anapestic); cuaternare (peon, coriam bic); cvinare (mesomacru) şi senare (hipermesomacru).

După locul accentelor de intensitate într-un vers, ritmul este: trohaic

(accentul cade pe silabele de număr impar: 1, 3, 5, 7...); iambic (accentul cade pe silabele de număr par: 2, 4, 6, 8...); dactil (accentul cade pe silabele:

1, 4, 7, 1 0...): amfibrahic (accentul de intensitate cade pe silabele: 2, 5, 8, 1 1

...); anapestic (accentul de intensitate cade numai pe silabele: 3, 6, 9, 1 2...).

Scena este o parte, o diviziune a unui act dintr-o piesă de teatru, delimitată în mod convențional prin intrarea și ieșirea unui personaj.

Secvența poetică este formată din mai multe imagini, aflate într-o anumită ordine, cu caracter unitar. Prima secvență a Noptii de decembrie de Al. Macedonski prezintă camera rece și înghețată a poetului, un spațiu închis și ostil, în care poetul, omul de geniu, trăsnit de soartă, se simte strivit.

Simbolul. («fr. symbole, gr. symbolon – semn de recunoaștere») este un semn concret, cu o semnificație proprie care reprezintă, prin corespon

53

dență, un obiect, o persoană, o situație, care aparține unui univers transcendent, misterios sau secret.

În Grecia antică, simbolul era un obiect rupt în două, un semn de recunoaștere între două persoane.

Simbolul cumulează sensul propriu al obiectului concret și cel simbolic, pe baza unei corespondențe ce se stabilește între cele două sensuri. Plumbul un metal cenușiu și greu, simbolizează în poezia bacoviană moartea, cavoul transcende spre alt spațiu, lipsit de viață.

După asociațiile de semnificații care stau la baza lor, simbolurile sunt: convenționale și contingente. Simbolurile convenționale sau consacrate sunt stabilite în timp, prin tradiție: floarea de crin simbolizează puritatea, inocența, furnica, hărnicia, vulpea, viclenia etc.

Simbolurile contingente sunt rezultatul creației personale, sunt dependente de context și, nefiind suficient de frecvente, nu sunt fixate în timp. În poezia Gorunul de L. Blaga, o elegie pe tema morții, gorunul, în tulpina căruia crește sicriul meu, este simbolul, prin care poetul ne amintește, că timpul inexorabil apropie ființa de moarte.

Sonetul lui Baudelaire Correspondances aduce, pentru prima oară în literatură, ideea unei analogii între diferite elemente ale universului, între om și natură, Parfum, culoare, sunet, se-ngână și-și

răspund, între realitatea materială și cea spirituală.

De asemenea, sonetul rămâne în literatură asociat curentului simbolist.

Sinestezia («gr. sân + esthesis – simțire împreună») varietate meta forică alcătuită dintr-un complex de senzații transpuse literar prin asocierea imaginilor vizuale, auditive, olfactive, tactile, gustative.

Stilul direct (vorbirea directă) este o modalitate de expresie prin care personajele își exprimă starea afectivă direct, fără niciun intermediar. Este folosită linia de dialog, sau citatul introdus prin ghilimele. Sunt prezente verbe de declarație, pronume la persoana a II-a, vocativul și verbe la imperativ.

Stilul indirect (vorbirea indirectă) este modalitatea prin care informațiile se transmit în formă modificată prin intervenția naratorului, care adaptează comunicarea personajelor la situația epică a textului. Sunt prezente propoziții enunțiative, pronume la persoana a III-a, timpul trecut sau viitor.

Strofa («fr. strophe, gr. strophe») desemnează un ansamblu unitar dintr-o poezie, având un număr variabil de versuri.

54

Strofa cea mai mică este monoversul: Un singur nor, dar alte ecouri în pădure (Poemul într-un vers – I. Pillat), după care urmează în ordinea crescătoare a versurilor: distihul (două versuri), terțina (trei versuri), către nul (patru versuri), cvinaria sau cvintetul (cinci versuri), octava (opt versuri), decima (de zece versuri) până la strofa polimorfă, alcătuită dintr-un număr mare de versuri.

Subiectul este o succesiune de întâmplări, evenimente, ce se petrec în desfășurarea operei dramatice, întâmplări exterioare, între personaje sau interioare, în sufletul unui personaj. Prin desfășurarea subiectului se formează și se dezvoltă caracterele personajelor.

Organizarea subiectului cunoaște mai multe momente: expozițiunea, partea de început a unei opere dramatice, care cuprinde informații cu privire la locul, timpul și împrejurările în care se desfășoară acțiunea, intriga, episoade sau incidente puternice, în care accentul cade pe cauzalitate și deznodământul, adică sfârșitul operei dramatice, care, din punct de vedere estetic, poate fi firesc sau artificial (neșteptat).

Tabloul corespunde unui moment din desfășurarea intrigii, fiind o subdiviziune a textului dramatic.

Tema («fr. theme, gr. thema – subiect») reprezintă unitatea sensurilor diverselor elemente la care se referă un text. Ca idee centrală a textului, tema poate fi: condiția geniului, orașul, războiul etc.

Tema reprezintă un aspect general al realității (iubirea, descânt! l, moartea, războiul, natura etc.) surprins artistic într-o operă literară. În fiecare curent există anumite teme favorite, în funcție de concepția sa estetică. În Antichitate – destinul, în Renaștere – omul ideal, în clasicism – lupta dintre rațiune și pasiune, în romantism – geniul, în realism – latura socială etc.

Titlul este denumirea unei poezii, pe care o dă poetul însuși. Acesta-poate fi: primul vers al poeziei (Eu nu strivesc corola de minuni a lumii L. Blaga); simbolic (Plumb – G. Bacovia); același pentru mai multe poezii

(Psalm – T. Arghezi). De asemenea, titlul poate să se refera la forma poeziei (Glossă – M. Eminescu); la un personaj (O, mamă M. Eminescu); la anumite coordonate spațiale și temporale (Liceu – G. Bacovia); primele cuvinte ale primului vers (Când amintirile”. – M. Eminescu) etc.

Tema reprezintă un aspect general al realității (iubirea, destinul, moartea, războiul, natura etc.) surprins artistic într-o operă literară. În fiecare curent există anumite teme favorite, în funcție de concepția sa estetică. În Antichitate – destinul, în Renaștere – omul ideal, în clasicism – 55

lupta dintre rațiune și pasiune, în romantism – geniul, în realism – latura socială etc.

Titlul este denumirea, dată de scriitor, operei literare. Există și situ am când titlul unei opere literare vine, nu de la autor, ci de la editor. Astfel, titlul inițial Părinții Otiliei (G. Călinescu), a fost schimbat de editor în Enigma Otiliei, tocmai pentru că titlul este important pentru descifrarea sensului unui text.

Titlul poate să se refere la un anumit fel de personaje (Ciocoi vechi și noi, N. Filimon), la numele personajelor (Jon, L. Rebreanu), la anumite coordonate temporale și spațiale (Dumbrava minunată de M. Sadoveal). u), la obiecte simbolice (Baltagul de M. Sadoveanu) sau la anumite etape din viața unui om (Amintiri din copilărie de I. Creangă).

Unele titluri oferă informații sau indicii despre tipul de lectură pe care îl propun, în timp ce altele sunt criptice și nu pot fi descifrate integral, decât după lectura operei.

Versificația («fr. versification, lat. versificație) este arta de a scrie versuri, realizată cu ajutorul unei tehnici speciale, în care se țin seama de anumite cerințe – ritm, rimă și măsura versurilor, ce reprezintă elemente formale ale poeziei.

O caracteristică a simbolismului o constituie inovațiile formale, care presupun eliberarea versului de constrângerile prozodiei tradiționale, folosindu-se versul liber.

Versul («fr. vers, lat. versus și al scrierii) se definește ca un rând dintr-o poezie care respectă rima, ritmul și măsura.

Versurile construite pe cantitatea silabelor sunt metrice; cele construite pe numărul silabelor sunt versuri silabice, iar cele construite pe accent, sunt ritmice.

Unitatea ritmică a unui vers, compusă dintr-un număr fix de silabe lungi și scurte sau accentuate și neaccentuate poartă numele de picior de vers. Dacă piciorul de vers este format din două silabe dintre care prima este neaccentuată, iar cea de-a doua accentuată, versul este iambic, iar dacă prima silabă este accentuată și a doua neaccentuată versul este trohaic.

Versurile albe sunt lipsite de rimă. Ele au apărut în literatură cu W. Shakespeare și, mai târziu, cu romanticii (la noi M. Eminescu Odin și poetul).

Versurile libere sunt lipsite de rimă și ritm, și sunt scrise într-o măsură diferită, în cadrul aceleiași poezii, în general abandonând constrângerile de ordin prozodic. Versul liber a fost teoretizat de simoliști care apreciau că lungimea versului și rima lui interioară trebuie să fie în concordanță cu

56

starea de spirit sugerată, că rima nu mai este necesară, iar strofa nu trebuie să aibă o structură prestabilită, fiind condiționată de gândul și de sentimentul pe care le exprimă. Versul liber a fost folosit de Al. Mace doński, T. Arghezi, G. Bacovia, L. Blaga și alții. Eram copil. Mi-aduc aminte, culegeam I odată trandafiri sălbatici. I Aveau atâția ghimpi, I dar n-am voit să-i rup. I Credeam că-s – mugur – I și-au să înflorească. (Ghimpii – L. Blaga).

57

1 8 1.

FOLCLORUL COPIILOR

Folclorul copiilor constituie un gen de sine stătător care

însoțește pe copil în toate manifestările, dezvoltându-se de-a lungul secolelor în strânsă legătură cu jocurile lor și cu educația pe care o primeau în familie. Trăsătura distinctivă a genului rezultă din particularitățile de vârstă ale copilului, care au determinat anumite trăsături de conținut și modul de realizare al acestuia. 35

Astfel de creații, ce însoțesc jocurile copiilor, au o vechime foarte mare, o circulație largă în spațiu și diversitate în formele de manifestare. Se caracterizează prin simplitate, muzicalitate și plasticitate.

Imaginile sunt luate din lumea animală și florală, din viața socială și din familie sau dintr-o lume închipuită, alcătuiind cântece pe care copii le deapănă când își fac tot felul de jucării sau cu care își însoțesc felurile lor jocuri.

Textul acestor cântece este scurt, versurile conțin, cu câteva excepții, până la opt silabe și se repetă pe unități sau în întregime, pentru a întări o situație sau o intenție. 36

fă”.

Versurile au un colorit propriu, uneori enigmatic, realizat prin îmbinarea întâmplătoare și capricioasă a realului cu elemente fantastice ori a unor cuvinte ară sans.

Aflat în strânsă legătură cu imaginea, un alt element de expresie preponderent îl constituie ritmul, versurile fiind scandate într-o ritmică precisă, cu o anumită cezură: Colo I sus la / primă I de I Șade I nu mă I gar și I scrie I A-e Îi I o I u I Pitu I lăl te I tu.

Imaginația copiilor născocesc cuvinte noi, uneori fără sans, în care se observă: repetarea unor silabe sau a silabei de la începutul sau sârșitul cuvântului (mămăruță – ruță, gărgăriță – riță); înlocuirea primei consoane a cuvântului prin alta (gârza – bârza, gărgăriți – mărgăriți, frigura – mig-ura); folosirea dialogului, refrenului, precum și folosirea aceluiași versuri la situații diferite, a mai multor texte pentru aceeași melodie sau a mai multor melodii pentru același text.

35 Istoria literaturii române, vol. I, Editura Academiei, București, 1964, p. 180.

36 Istoria literaturii române, p.

Pentru că în lumea copiilor se făuresc continuu cântece, fenomenul este viu, în continuă transformare și așa cum s-a arătat mai sus, dă dovadă de o capacitate uimitoare de creație artistică și lingvistică.

Se mai poate adăuga și faptul că același cuvânt suferă în procesul circulației orale transformări numeroase. De exemplu, cifra unu se întâlnește sub forma: una, uni, unele, unea, unica, unune, unilica, anilichi, unili, onca etc.

Având în vedere originea și structura acestor creații, speciile literare au fost clasificate în:

1) Căntece – formule;

1. Recitative – numărători;

2. Literatura propriu-zisă cuprinde versuri cântate care însoțesc dansul, versuri recitate – cu sau fără rimă – care însoțesc jocurile cu desfășurare complexă, formule cumulative, păcăleli, frământări de limbă etc.

În trecutul îndepărtat, căntecele-formule exprimau lupta omului împotriva forțelor ostile ale naturii, având forță magică și însoțind anumite practici. În jocurile copiilor și în procesul complex de transmitere a tradiției, acestea și-au pierdut sensul și funcția inițială, devenind auxiliare jocului. Procedul artistic frecvent este invocarea: a Soarelui, a Lunii, a ploii, a unor vietăți și plante (fluture, gărgăriță, barză, cioară, arici, pădărie, sângerică etc.); a unor lucruri neînsuflețite (fluier, flori de «mizilic», fum etc.); a unor personaje cu atribute pozitive sau negative (aura – pârâura, dracu', auraș – păcurș, cotcodeț); a unor boli personificate (frigura – mig-ura, frigurile, furnică).

Copilul invocă luna nouă pentru a-i da sănătate și bani:

Lună nouă, lună nouă

Taie pâinea-n două

Și ne dă și nouă

Ție jumătate

Mie sănătate sau cere soarelui să iasă din nori:

Ieși, Soare, din chisoare

Că te-așteaptă o fată mari

Cu cercei de ghiociei

Cu salbă de nouă lei;

Ieși, Soare, din chisoare

Căci te tai

C-un mai

60

C-un pai

Cu sabia lui Mihai.

În alte versuri se renunță la amenințări:

Cărămidă lucitoare.

Dă Doamne să iasă soare sau

Du-te nor

Într-un picior

Haide soare-n

Trei picioare.

Dintre cele mai cunoscute cântece – formule, cel mai cunoscut este cel adresat melcului, pe care îl face să iasă din cochilia lui, cu cuvinte melodioase, cu sonorități deosebite:

Melc, melc

Codobelc

Scoate coarne bourești

Și te du la baltă

Și bea apă caldă;

Și te du la Dunăre

Și bea apă tulbure.

Și te du la mare

Și bea apă tare

Și te urcă pe buștean

Și mănâncă leuștean sau

Mănâncă și pătrunjel

Scoate coarne de vițel.

De asemenea, copilul cântă fluturului, pentru a-l face să se așeze pe floare, ca să-l prindă:

Fluture, fluture

Flutură pe brusture

Flutură pe floare.

61

Copiilor le place mult imaginea creată prin aliteratie, prin rima sprintenă și sonoră, ca în cântecul ariciului:

Arici, arici pogonici.

Mergi la moară, /

De te-nsoară

Și ia fata lui Cicoară.

Cu papuci în coji de nuci, /

Cu cercei din brebenei.

Cu mărgele viorele, sau o variantă, tot cu elemente satirice și umristice:

Arici pogonici
Du-te la moară.
Du-te de te-nsoară
Cu fata lui cioară.
Cu mărgele de surcele.
Cu cercei de ghiocei.

Un alt cântec despre arici are la bază motivul căsătoriei animalelor:

Versurile au o deosebită muzicalitate:

Arici, arici, pogonici
Ce-ai cătat pe-aici?

— Am cătat ca să mă-nsor să iau fata lui Mosor cu cercei de ghiocei cu salbă de nouă lei

Și ia zestre nouă țeste și-un ogar
După car.

Când văd barza întorcându-se la cuibul ei, copiii încep să cânte:

Barză, barză cu noroc
Spune-mi, spune-mi ce-ai în cioc? I
Dar în gheare, ce-ai în gheare?
Un șarpe și-o lipitoare?

62

Primăvara, când apar greierii, copiii înfig un pai în pământ și cântă până iese vreunul:

leși greieraș pe pai I
Să-ți dau un sac de mălai sau
Preoteaso acasă-i popa?
De-i acasă.
Zi-i să iasă.
De-i la vie.
Zi-i să vie.
De-i la moară.
Zi-i să sară.

Că vin turcii cu papucii.
Și-ți vor omorî toți pruncii.

Copiii așază-n palmă câte-o buburuză și îi cântă, cu gândul la o anumită dorință:

Gărgăriță, gărgărea.
Spune-mi unde-i casa ta.
Coperită cu perdea?

sau

Gărgăriță, gărgărea

Încotro oi zbura

Acolo m-oi mărita.

Când, pe întuneric, apar și dispar luminile licuricilor:

Licurici, licurici.

Se aprinde ici și ici, copiii îi privesc uimiți, încercând să înțeleagă fenomenul.

Dacă n-a plouat de mult timp și încep să se adune norii, copiii cântă:

Căldărușă nouă, /

Dă, Doamne, să plouă.

Să fie curată.

Fără vânt și piatră!

63

Și alinarea unor boli este prezentă în cântecele-fonnule ale copiilor:

Auraș, păcuraș /

Scoate-mi apa din urechi

Că ți-oi da parale vechi.

Scoate-mi-o din amândouă

Că ți-oi da parale nouă.

Cântecele pentru păsări sunt de origine mai. nouă și folosesc aceleași imagini familiare copiilor, ca în cântecul curcanului:

Sâc, curcane

N-ai măgele

Roșii c-ale mele

Sâc, curcane

N-ai oprege

Cîn – te mai alege?

Recitativele – numărători sau formulele de eliminare sau sorți, mijlocesc desemnarea conducătorului unui joc sau înlăturarea jucătorilor de prisos:

Una, două, trei.

Baba la bordei.

Curăță ardei
Pentru moș Andrei.
sau
Unu, doi, trei.
Tata cumpără ardei.
Mama cumpără secară.
Tu, de-aici, să ieși afară.
sau
Ala, bala, portocala leși, Gheorghită, la porțiță.
Să mănânci o aluniță.
Două găște și-un găscan
Linioară – poc
64
sau leși, fetiță, la porțiță.
Că te-așteaptă Fa/ian.
Felian, fecior de domn.
Cu tichie și frânghie.
Cu pană de ciocârlie.
Cu căruța raiului.
Cu caii-mpăratului.
În mijlocul satului.
Cranț, balanț.
Cioc, boc, treci la loc.
Când un școlar întârzie, toți colegii îl primesc cu zgomot:
Mămăligă rece.
A venit la zece.
La școală, dacă se continuă gălăgia, se cântă astfel:
La popa la poartă
E o mătă moartă.
Cine-o râde și-o vorbi.
Drept în gura lui va fi sau
La popa la poartă
E o mătă moartă.
Cine-o râde și-o vorbi.
S-o mănânce coaptă
Cu mărar cu pătrunjel.
Cu untură de cățel.
Celui care are obiceiul să ceară înapoi ce a dat, i se va spune:

Mere, pere, puținele.
Ce se dă nu se mai cere.
Celui repetent i se cântă:
Repetentul după ușă
Bate toba la păpușă sau Bagă nasul în cenușă.

65

Prin conținutul lor, unele creații se dovedesc a fi mai recente:

Una, două.
Stai că plouă.
Trei, patru.
Hai la teatru.
Cinci, șase.
Spală vase.
Șapte, opt.
Porumb copt.
Nouă, zece.

Un pahar cu apă rece

Și-o cafea amară:

Ieși pe ușă afară!

Alte versuri din mediul școlar confirmă rolul acestor versuri ca
un auxiliar ludic al studiului:

Enți, benți, treci la tablă
Nu știu lecția, domnișoară
Pentru ce n-ai învățat?
Fiindcă-am fost la bal mascat.
Bal mascat, îți trebuie ție?
Ieși afară, scârnăvie!

Cea mai bogată categorie cuprinde versuri formate prin
enumerare, de la unu la trei, la cinci sau zece, cu un ultim vers ce
cuprinde o formulă imperativă pentru eliminarea copilului din grup:

Unu, doi, trei, patru, cinci.
Tata cumpără opinci
Mama cumpără secară
Dumneata să ieși afară!

O altă categorie se bazează pe îmbinarea unor silabe și cuvinte
rară un sens rațional, concret, numai pentru a corespunde cerințelor
de rimă și ritm: Ina, mina, I durdumina I treiar apa I Siticopa I Și-o
bobiță, măzăriță, I

Lim, pom, pic I Talpă de voinic.

Din dorința copilului de a limita sau parodia o limbă străină, au apărut versuri hazlii, fără sens și formă sonoră corectă: Enten, tina, I S-o

66

raca, bina, i s-a o raca tica ta I Elen, belen, buș I Ouă cu albuș I și cu gălbenuș I Pentru cățeluș.

Fermecătoare și cu înțelesuri nebănuite, care mai târziu se vor lămuri, poeziile numărători sunt evocate și de oamenii mari, cu nostalgia copilăriei.

Paul Éluard le caracterizează sugestiv: Printr-o numărătoare verși ficită, copilul sare cu picioarele strânse deasupra lumii despre i se înfățișează doar simplificări. El jonglează încântător cu vorbele și este vrăjit de puterea lor inventivă. 3 Își ia revanșa, își face singur parte, din plăcerea interzisă de a imagina. 7...

Numărătorile se îmbogățesc ca o creație colectivă, transmisă din gură în gură și din generație în generație, fiind o lume a poeziei fără granițe pentru imaginație. Numărătorile au, adeseori, un aspect hazliu, în care farmecul și gluma slujesc deopotrivă atât versurile, cât și imaginile, rămânând, nu de puține ori, la hotarul dintre înțeles și neînțeles:

Foaie verde trei costrei

Rața trece prin ghizdei

Cu doisprezece bobocei

Și rățoiul după ei.

Foaie verde și-o lalea

Rața ici, rața colea.

Rața trece Dunărea

Cu bobocii după ea.

Structura poeziei-numărătoare este asemănătoare cu a primelor poezii ale copilului: aceleași ritmuri ușoare, cu jocul verbelor care nu spun prea mult singure dar, în versuri, produc incantația necesară, cu încărcătură afectivă, în jurul unei imagini infantile/e38:

Pisicuță, pis, pis, pis.

Te-am visat azi noapte-n vis:

Te spălam.

Te pieptănam.

Fundă roșie-ți puneam.

37 Paul Éluard, Les sentiers et les routes de la poésie, Paris, Gallimard, 1952.

38 Bianca Bratu, Preșcolarul și literatura, Editura Didactică și Pedagogică, 1977

67

În alte versuri copilul are o atitudine dojenitoare, mimând rolul oamenilor mari:

Cățeluș cu părul creț.

Fură rața din coteț.

El se jură

Că nu fură.

Dar l-am prins

Cu rața-n gură.:

Alteori versurile iau naștere din lumea fictivă, la care copilul apelează adesea: Un pitic I Așa de mic I Făcea baie-ntr; un ibric... sau din lumea reală cu imagini caracteristice:

Sunt cea mai mică-n grădiniță

Cu rochița scurtu/iță

Și cu părul retezat.

Am uitat ce-am învățat...

Literatura propriu-zisă cuprinde, printre altele, cântece care însoțesc jocul ca: Țăranul e pe câmp, Podul de piatră, Mi-am pierdut o batistută, Pula – gaia și altele.

Unele jocuri amintesc aspecte ale procesului muncii:

Țăranul e pe câmp.

Țăranul e pe câmp.

Ura lelița mea.

Țăranul e pe câmp, sau marchează prin versuri momente ale jocului:

Am pierdut o batistută

Mă bate mămica.

Cine are să mi-o dea.

Că-i sărut gurița sau

Printre munți și printre văi

Trece o fetiță

Și din toate fetele

Tu ești mai drăguță.

68

Unele versuri amintesc, într-o oarecare măsură, de caietele de amintiri, dar cărora li s-a conferit o funcție nouă:

Ești o floare, ești un crin
Ești parfumul cel mai fin
Și ca semn că te iubesc
Eu mai jos mă iscălesc.

Producțiile din seriile versurilor cumulative – care au o arie de răspândire largă la popoarele din Europa, Asia și Africa – sunt desprinse din snoave sau basme și circulă ca fragmente independente de întreg, cu o funcție nouă.³⁹ Un exemplu: Zăresc un prinț călare”. ia, o”. I – Ce face prințul aicea?... ia, o... I – El caută să se însoare... ia, o... I – Pe cine o să ia?”. ia, o”. I – Pe mine!”. ia, o”.

Păcălilele, glumele, pline de spontaneitate și umor, arată spiritul de observație precum și istețimea copiilor: Cine bine va cânta I Un covrig va câștiga, I Cu-cu! I Cu-cu! I Cucuriguuu! I Oare cui să-i dăm covrigul?

Alte versuri au scop distractiv și educativ: Bibas, I Unde-ai mas? I La un cap de oraș. I Ce-ai văzut, I Ce-ai pățit? I Am văzut o barză și-un bărzoii, I Cine sunt? la care copilul trebuie să răspundă repede numele unei familii CW10SCUte.

Frământările de limbă sunt folosite cu plăcere de copii în jocurile lor. Ele au un rol deosebit în dezvoltarea limbajului, fiind un mijloc de a deprinde pe copii să rostească corect unele cuvinte, contribuind în egală măsură la educarea atenției, a spiritului de observație:

Tot am zis c-am zis c-oi zice.
Dar de zis eu n-am mai zis;
Nici n-am zis, nici n-oi mai zice
C-am să zic c-am zis c-oi zice sau
Piatra crapă capul caprei iară capul crapă-n patru.

Aceste creații contribuie și la dezvoltarea memoriei. Copiii se străduiesc să le memoreze și să le spună pe de rost. Memorând cuvinte noi, ei caută să le pronunțe exact, îmbogățind – și vocabularul și expresivitatea

39 Istoria literaturii române, vol. I, Editura Academiei, București, 1964, p. 189.

pestriță. E pestriță prepelița pestriță, dar îs mai pestriți puii prepeliței pestrițe, decât prepelița pestriță.

Ghicitorile

Cunoscută în nordul țării noastre cu termenul de cimilitură, iar în sudul ei cu denumirea de ghicitoare sau gâcitoare, această specie a literaturii populare, de obicei în versuri, prezintă sub formă metaforică W1 obiect, o ființă sau un fenomen, cerându-se identificarea acestuia prin asocieri logice.

Ghicitorile, construite pe baza unui șir de metafore și de comparații, contribuie la dezvoltarea spiritului de observație al copilului care, spre a le putea dezlega, trebuie să observe și apoi să-și însușească o serie de aspecte caracteristice ale obiectelor sau fenomenelor din natură.

Ghicitoarea, numită de Aristotel o metaforă bine compusă, și de Tudor Vianu o alegorie deschisă (în timp ce parabola este o alegorie închisă), pune la încercare istețimea și abilitatea minții, fiind și un puternic mijloc de stimulare a proceselor de gândire. de analiză, de comparație, de abstractizare. În urma tuturor acestor procese, copilul va da răspunsul corect, de exemplu, nukul, la ghicitoarea: Nalt cât casă, I Verde ca mătasa, I Dulce ca mierea, I Amar ca fierea.

Ghicitorile sunt și un mijloc eficace de dezvoltare a imaginației. Pentru a ajunge la dezlegarea ghicitorii, copilul trebuie să-și imagineze fenomene, situații, cu atât mai mult cu cât în unele dintre ghicitori se folosesc și elemente din domeniul fantasticului basmelor – ca de exemplu, în ghicitoarea furnalului: Am aici sub deal un zmeu I Care fumegă mereu I și cu limba opărită I Mestecă fonta topită.

Dezlegând ghicitoarea, copilul își întipărește în minte caracteristicile obiectului respectiv, ceea ce duce inevitabil la îmbogățirea cunoștințelor și lărgirea orizontului de cunoaștere: Sz (/tot ține, suflet n-are, I Umblă fără de picioare, I Nici pe drum, nici pe cărare, I Nici pe apă curgătoare (Avionul).

Enunț simplu și, aproape întotdeauna W1a interogativ, ghicitoarea se realizează prin trei tipuri convenționale: simplu, compus, și serial. În funcție de particularitățile de vârstă, copiii rețin ghicitori ca: Ce zboară mai iute I și mai iute pe lumea asta? (Gândul); Stejar verde I Vâlfu-i arde (Bujorul); Ce-i rotund și fără fund? (Cercul); La căruța asta am I Patruzeci

de cai în ham; I Fără coadă, foră splină, I Și-i hrănim cu motorină
(Trac torul).

Dintre modurile de comunicare în concretizarea ghicitorilor primează, în majoritatea lor, descrierea, care la rândul ei se realizează prin: enunț simplu – Dumbrava sumbră I Fără umbră (Apa); enumerare – La cap mare, I La trup mare, I La mijloc I Ca un firde busuioc (Furnica); binomul contrastant – Are coarne și nu e bou, I Are șea și nu e cal, I se suie în pom I și nu e șarpe (Melcul); narațiune (mai rar) o fată tânără trece în zori I Și-și varsă lacrimile peste flori, I Luna le-a văzut și nu le-a ridicat, I Soarele îndată le-a uscat (Roua); dialog Bună ziua, omul cu omoaia! I – Mulțumim dumitale, I – Dar nu sunt omul cu omoaia; I Mama lui e soacra mumei mele: I Ghici ce rudă sunt? (Tată și fiică).

Pentru că onomatopeele abundă în ghicitori, se poate vorbi de o categorie a ghicitorilor onomatopeice, mult îndrăgită de copii, fiind ușor de reținut componentele onomatopeice care sugerează trăsăturile obiectului de ghicit: Toată ziua cioca, cioca I Vine seara: boca, boca (Toporul); Treapa, leapa pe cărare I Hingher, mingher pe spinare (Calul și călărețul).

Sonoritatea construcțiilor simetrice ca și rima, fac ca ghicitorile să fie un joc distractiv îndrăgit de copii, care stimulează inteligența, fantezia creatoare, capacitatea asocierii logice și a descifrării limbajului metaforic. Și

— Scris ghicitori pentru copii. Astfel T. Arghezi, în Alfa hetul, împrumută procedeul ghicitorilor, dovedind o inventivitate descriptivă a literelor: O să ți fac o întrebare: I Cine-i gol rotund și mare? (O); Ca să nu-i rămână goală I Inima, i-am pus pedală (Q); Îi atârnă de căldură I

Până-n praf limba din gură (R). scriitoriinoștriau

7 1

Cântecul de leagăn

Cântecul de leagăn a luat naștere din necesitatea practică de a crea o atmosferă de calm, de monotonie, necesară adormirii copilului mic. 40

Cântecele de leagăn, creații destinate prin excelență celor mici se caracterizează prin simplitate, muzicalitate și bogate valori afective.

Ardoarea cu care este exprimată dorința mamelor de a asigura celor mici o copilărie fericită, imprimă cântecului de leagăn un aspect

de urare:

Culcă-mi-te mititel
Și te scoală măricel
Să te duci cu vacile
Pe câmpul cu fragile
Să te arză soarele.
Să te duci cu oile
Pe câmpul cu florile
Să te plouă ploile.

Cântecul de leagăn conservă, prin fondul său propriu de imagini, tonalități de poezie arhaică. Unele expresii par să descindă dintr-o magie a adormirii, prin formule esoterice sau invocații adresate animalelor: Haide, lui că I De mi-l culcă – I și tu cioară I De mi-l scoală; I și tu pește I De mi-l crește; Și tu rață I De-l răsfață; I și tu țarcă I de-l îmbracă.

Diferențiate după sex, cântecele de leagăn urează fetei să fie frumoasă, iar băiatului să fie voinic, harnic și viteaz:

Nani, nani, copiliță
Draga mamei garofiță
Că mama te-a legăna
Și pe față te-a spăla
Cu apă de la izvoare
Ca să fii ruptă din soare sau

40 Istoria literaturii române, vol. I, Editura Academiei,
București, 1964, p. 174

72

Culcă-mi-te mititel
Și te scoală măricel.
Să te faci un viteaz mare
Ca domnul Ștefan cel Mare.

Cântecele de leagăn sunt spuse și de copii, fraților sau surorilor și chiar păpușilor:

Nani, nani, draga mamei
Nani, nani, cu oița.
Nani, nani, cu văcuța.
Nani, nani, cu vițelul.
Nani, nani, na
Că mama ți-o da ceva.

Bombonele sau halva.

Dacă vreun copil s-a lovit, altul îi mângâie locul și îi cântă: Lână albă, lână neagră I Dă, Doamne, să-i treacă.

Prin linia melodică armonioasă, deși teme poetice, cântecele de leagăn reprezintă copilului în universul fermecat al sunetelor și cuprinde un număr limitat de primele momente de intrare a al cuvântului.

73

CREAȚIA. LIRICĂ

Poezii despre natură și viețuitoare

Poeziile despre natură și viețuitoare, situate ca accesibilitate, după cântecele de leagăn, poeziile-numărătoare sau poeziile-joc, sunt îndrăgite de copii, care dovedesc pentru ele o receptivitate timpurie. O posibilă explicație ar fi optica antropomorfizantă asupra vieții.

Încă de mici, copiii observă natura înconjurătoare, unde întâlnesc animale, păsări, gâze, față de care se simt atrași, atracție care naște interes și multe întrebări adresate celor mari.

Lumea celor care nu cuvântă a atras și pe poeți, de la Topârceanu, Arghezi, Blaga, la poeții mai tineri și la cei contemporani. Ei încearcă să surprindă în poeziile lor cele două mari dimensiuni esențiale, timpul și spațiul, fie în valorile eterne, fie în cele concret prezente. Natura și viețuitoarele apar armonizate succesiunii ciclice a anotimpurilor, prezente necondiționat în creația lor. Primăvara aduce bucurie, voieșie, care se exprimă printr-un șir de exclamații:

Și-acum veniți cu drag în țară!

Voi revedeți câmpia iară.

Și cuiburile voastre-n crâng!

Aș vrea la suflet să vă strâng.

Să râd de fericit, să plâng!

(G. Coșbuc, Vestitorii primăverii).

În Rapsodii de primăvară de G. Topârceanu, natura participă intens la venirea anotimpului, care presupune înnoire și bucurie, simboluri numeroase exprimând acest fapt:

Un zarzăr mic, în mijlocul grădinii.

Și-a răsfirat crenguțele ca spinii

De frică să nu-i cadă la picioare

Din creștet, vâlul subțirel de floare.

Că s-a trezit așa de dimineață

Cu ramuri albe – și se poate spune
Că-i pentru ntâia oară în viață
Când i se-ntâmplă-asemena minune.

În poeziile sale, intitulate rapsodii, G. Topârceanu ni se dezvăluie ca un adevărat pictor în versuri al naturii. El se apropie de natură ca un observator fin al detaliului, arta sa descriptivă manifestându-se în direcția descoperirii amănuntului caracterizant, în creionarea de portrete, ca în Rapsodii de toamnă: salcâmul privește spre munte mândru ca o flamură, iar Solzii florilor mărunte I S-au zburlit pe-o ramură; despre un trântor aflăm că e nervos și foarte I Slab de constituție, un erete se aseamănă perfect cu un polițai din naștere, libelula are un portret deosebit de expresiv: Mic, cu solzi ca de balaur, I Trupu-i fin se clatină I Juvaier de smalt și aur I Cu sclipiri de platină.

Versurile Rapsodiei de toamnă au valori deosebite prin imaginea picturală, prin forța cu care poetul trăiește stările și ritmurile naturii:

A trecut întâi o boare.
Pe deasupra viilor
Și-afurat de prin ponoare
Puful păpădiilor.
Cu acorduri lungi de liră
— Au răspuns fânețele.
Toate florile șoptiră.
Întorcându-și fețele.

Poezia cuprinde cinci tablouri cu imagini din viața naturii în apropierea toamnei.

Folosind procedeul gradației, copaci, păsări, flori, insecte ca și alte plante sunt cuprinse de panică, simțind că de ele se apropie un personaj misterios. Panica se amplifică de la simple zvonuri A trecut întâi o boare, la discuții Trei petunii subțirele, I Farmec dând regretelor, I Stau de vorbă între ele: «Ce nefacem fetelor? și apoi la alarmă generală.

Se creează o agitație specifică zonelor aglomerate, cu locuitori pestriți care folosesc atât cuvinte neologice, în special jurnalistice (ocupație, senzație, panică, chestie, inaniție, constituție etc.). cât și limbaj colocvial

Lișitele-ncep să strige I Ca de mama focului, Uf! Ce sau vorbire

directă: „sau lume, soro dragă! La crearea atmosferei sunt folosite și timpurile verbale: de la perfectul compus A trecut întâi o boare „Și-a furat de prin ponoare, se trece la perfectul simplu Un salcâm privi-nspre munte și apoi la prezent.

76

Primele două strofe ale ultimului tablou, folosind verbe la timpul prezent, pregătesc apariția triumfală a toamnei, într-o liniște nefirească:

Dar deodată pe coline
Scade animația...
De mirare parcă-și ține
Vântul respirația.
Zboară vești contradictorii.
Se-ntretaie știrile...
Ce e? „Ce e?”. Spre podgorii
Toți întorc privirile.

Topârceanu ne face martori la evenimentul deosebit ce se desfășoară sub ochii noștri:

Iat-o”. Sus în deal, la strungă.
Așternând pământului
Haina ei cu trenă lungă
De culoarea vântului.
S-a ivit pe culme Toamna.
Zâna melopee/or.
Spaima florilor și Doamna
Cucurbitacee/or.

Apariția toamnei se face ca într-o piesă de teatru, într-un moment bine pregătit dinainte, pentru a avea efectul scontat.

Intitulându-și poezia rapsodie, (un fragment dintr-un poem epic recitat de rapsozi; cântec epic DEX), poetul, folosind procedee compoziționale specifice artei narative, parodiază modelul și prin mozaicul limbajului, transformă natura în societate.

După ce a obținut efectul dorit, Topârceanu revine la realitate și recunoaște că: Muza mea satrică I V-a-nchinat de drag la toate I Câte-o strofă lirică. Deși se vrea serios, plin de compasiune pentru gâzele și florile ajunse în pragul iernii, tonul lui glumeț revine: Dar când știu c-o să vă-nghețe I Iarna mizerabilă, I Mă cuprinde o tristețe I Iremediabilă.

Originalitatea lui Topârceanu consistă în folosirea unor

procedee compoziționale care nu caracterizează genul liric și, nu în ultimul rând, în limbaj. Poet al anotimpurilor, al universului gingaș al florilor și al micilor viețuitoare, autorul volumelor Balade vesele și triste, Parodii originale sau Migdale amare, a scris, cu duioșie și umor, poezii accesibile celor mici.

77

Astfel, Balada unui greier mic (vol. Balade vesele și triste) surprinde aspecte din natură tot de venirea toamnei. Drama micului greier, prins, ca de obicei, nepregătit la venirea anotimpului toamna, exprimă o mare delicatețe și duioșie (C. Ciopraga). Mizând pe surpriză, pe rapiditatea acțiunii A venit așa, deodată, poetul surprinde în primul moment al poeziei sosirea neașteptată a toamnei cea întunecată. Folosindu-se de un epitet triplu lungă, slabă și zăludă, precum și de personificare, toamna este descrisă ca un duh rău, a cărui apariție este dezastruoasă, pentru natură și nu numai:

Lungă, slabă și zăludă.

Botezând natura udă

C-un mănunchi de ciuma/ai.

Când se scutură de ciudă.

Împrejurul ei departe

Risipește-n evantai

Ploi mărunte.

Frunze moarte.

Stropi de... tină, /

Guturai

În timp ce ciulinii de pe vale / Se pitesc prin văgăuni, iar, măceșii de pe câmpuri I O întâmpină în cale, I Cu grăbite plecăciuni, își face apariția un greieruș I] \Tegru, mic, muiat în tuș I.) i pe-aripi pudrat cu brumă. Imaginea greierului, portretul în mă ura grațioase.

I t l în linii trădează compasiunea și duioșia poetului față de gingășia micuței viețuitoare, folosind diminutive ca greieruș căsuță, sau imagini vizuale grafice.

Monologul greierului, copleșește prin delicatețe și duioșie. Toamna l-a găsit cu cămara goală și situația. este cu atât mai dramatică, cu cât știe că furnica nu-i va acorda niciun împrumut, ba mai mult, îl va face de răs și la lume că m-am dus și i-am cerut Disperat și resemnat, greierușul trece la autocompătimire: Cri – cri – cri I Toamnă gri, I Tare-s mic și necăjit! Epitetul gri cuprinde simbolic

trăsăturile caracteristice ale anotimpului ploios și rece.

Cu toate că se remarcă printr-o mare sensibilitate, poezia conține și accente de umor folosit ca mijloc de transmitere a duioșiei (D. Micu), căci scriitorul privește cu îngăduință și înțelegere, naivitatea și chiar neglijența proverbială a greierului, specifică și oamenilor.

Universul micilor viețuitoare, animale, păsări, gâze se întâlnește și în creația lui T. Arghezi, pe care le înfățișează cu admirație și nedisimulată

78

uimire în fața miracolului alcătuirii și împlinirii rostului lor, pentru care Arghezi a fost numit poet al boabei și-al fărâmei.

Albinele, greierii, lăcustele, cărăbușii, buburuzele, furnicile, ca și lumea animalelor domestice sunt privite simbolic, dar și cu Sensibilitate, de autorul poeziei Zdreanță. Cu același titlu poetul a realizat și o schiță în care povestește împrejurările în care a devenit stăpânul câinelui bănut și părăsit:

Pe Zdreanță l-am găsit prăbușit în irișii aleii. Era ca o sarică flocoasă, bălțată, cocoloșită. Și-a ridicat capul pătrat, năpădit de buruienile unei chici, care-i acopereau ochii și botul cu barba încâlcită. Când un câine nu mai seamănă cu câinele, e câine de «rasă».

Aceluiași Zdreanță, T. Arghezi i-a mai dedicat o poezie, A fost, în care tonalitatea devine gravă. După moartea câinelui poetul îi simte lipsa:

Plânge sufletul în mine
Îl aștept și nu mai vine...
Vremea deapănă și toarce
Și ce-a fost nu mai se-ntoarce.

Poezia Zdreanță începe cu interogația: L-ați văzut cumva pe Zdreanță I Cel cu ochii de faianță? modalitate pentru trecerea la prezentarea portretului:

E un câine zdențaros
De flocos, dar e frumos.
Parcă-i strâns din petice
Ca să-l tot împiedice
Ferfenițele-i atârână
Și pe ochi, pe nara cârnă.
Și se-ncurcă și descurcă.
Parcă-i scos din câlți de furcă.

Imaginile, prezentate cu mult umor, sugerează inocența animalului, dar faptele lui o infirmă. Zdreanță este un câine de o inteligență practică: Are însă o ureche I De pungaș fără pereche. Acțiunea este fragmentată în mișcări scurte care se succed rapid: Pune laba, ia cu botul I Și-nghite oul cu totul.

Deși cuvintele și expresiile fac parte din vorbirea curentă, poezia, de o mare expresivitate, are un ritm alert și un ton amuzant.

79

Căinele, care s-a învățat la ouăle de găină, este dezvoltat de gospodină printr-o metodă simplă, dar eficientă: «Stai, nițel, că te dezvolt I Fără mătură și băț. I Te învață mama minte» I și i-a dat un ou fierbinte.

După cum se vede, metoda are efect, dar motivarea pe care o dă

Zdreanță este amuzantă și neașteptată: Zice Zdreanță-n gândul lui: I «S-a făcut a dracului».

Elena Farago, o scriitoare care militează pentru o creație adecvată specificului vârstei, scriind o poezie ce transmite norme de viață, adevărat îndreptar de comportament pentru copii, prezintă în poezia Cățelușul șchiop drama unui cățeluș.

Preferând ca formă de expunere monologul, cățelușul șchiop povestește înduioșător și impresionant:

Eu am numai trei picioare.

Și de-abia mă mișc: țop, țop – Râd, când mă-ntâlnesc copiii

Și mă cheamă «cuciu șchiop».

Infirmitatea aceasta nu-i permite să se joace împreună cu frații săi sau cu copiii. El îi iubește pe copiii cuminți și chiar mărturisește că: Mi-ar plăcea să stau cu dâșii, i s-a mă joc și să-i ascult. Pe lângă aceștia există, spune cățelușul, și copii răi, cărora le place să chinuiască animalele, cum este și cel ce l-a șchiopat pe el. Drama cățelușului este înduioșătoare, pentru că, neputându-se juca alături de ceilalți stă singur toată ziua I și plâng mult când mă gândesc I Că tot șchiop voi fi de-acuma I și tot trist am să trăiesc. I și când mă gândesc ce bine I M-aș juca și eu acum I Și-aș lătra și eu din poartă I La copiii de pe drum!

Copilul cel rău are remușcări și încearcă să-și repare greșeala oferind du-i cățelușului șchiop zahăr. Deși ar putea să se răzbune pe el, mușcându-l, cățelușul dovedește că are suflet bun și este mai înțelept decât copilul.

Contrastul dintre răutatea copilului și bunătatea cățelului

îndeamnă la grija față de micile viețuitoare, care de cele mai multe ori nu se pot apăra. Asemănătoare cu această poezie este și Gândăcelu/, altă poezie a

Elenei Farago, din a cărei morală micul cititor reține că micile viețuitoare trebuie ocrotite cu grijă, pentru că dintr-un gest nevinovat și ra a intenție, ele, prin fragilitatea lor, pot fi rănite grav sau pot chiar să moară.

În prima parte a poeziei, gândăcelul îi reproșează îndurerat copilului înconștient ce l-a strâns prea tare în pumnul lui, reproșul căpătând accente umane, prin asemănările dintre copil și gândăcel:

80

Copil ca tine sunt și eu, I

Și-mi place să mă joc și mie, I

Și milă trebuie să-ți fie I

De spaima și de plânsul meu.

Durerea nu este numai a gândăcelului, ci a întregii familii:

Și de ce vrei să mă omori?

Că am și eu părinți ca tine.

Și-ar plânge mama după mine.

Și-ar plânge bietelesurori – Și-ar plânge tata mult de tot.

Că am trăit abia trei zile – Îndură-te de ei, copile.

Și lasă-mă, că nu mai pot!

Renunțând la monolog, la începutul părții a doua, intervine autoarea care povestește că așa plângea un gândăcel, aflat în pumnul strâns al unui copil, care-l eliberează prea târziu.

Regretând moartea gândăcelului, copilul încearcă, tardiv, să-l învie:

— Încercat să-l mai învie I Suflându-i aripile-n vânt, I Dar a căzut în țărână frânt I Și-nțepenit pentru vecie. Tot vocea autoarei încheie poezia, dar de data aceasta se constituie într-un îndemn hotărât la o schimbare de comportament a copilului, care trebuie să mărturisească și părinților fapta sa făcând în același timp și un legământ de a ocroti cu bunătațe I În cale-ți orice vietate, I Oricât de făr' de 'nsemnătate I și oricât de mică ar fi ea!

Copilul, micul cititor, își asumă și el legământul cuprins în poezie, simțindu-se îndemnat și el să fie blând și ocrotitor cu micile vietăți.

Universu/ copilăriei

Copilăria este mai mult decât o vârstă. E un domeniu necunoscut. O lume. Nu știm, și absurd, nici nu ne mai amintim, cum judecă și sunt copiii. Le atribuim o sensibilitate și o judecată convențională. Ceea ce reținem mai târziu prin memorie, din propria noastră copilărie, este transfigurat sau desfigurat de optica maturității. Falsificăm inconștient, dar nu putem afirma cert dacă un copil e înger sau monstru, atât doar e netăgăduit că orice copil e un poet. Singurul poet ce trăiește direct și sincer lumea ficțiunilor, creând o realitate proprie, participând la lupte, procese de conștiință, episoade de eroism, crize de lașitate, pentru care înțelegerea maturității devine opacă. Copilul trăiește metafora și realizează basmul.

Vârstă a purității și a candorii, copilăria este prin aceasta, însăși vârsta poeziei.

G. Coșbuc creează o adevărată feerie infantilă, cu umor și blândă ironie, poezia intitulată Iarna pe uliță. Cunoscută și prezentă în manualele școlare, poezia creează un spectacol despre însuflețirea și puritatea copilăriei care emoționează. Nu este o poezie scrisă neapărat pentru copii, cât o rememorare a propriei copilării, o retrăire a unor întâmplări dintr-o iarnă geroasă care nu împiedică cu nimic hârjoana nevinovată și gălăgioasă a copiilor.

Plină de viață și de optimism, poezia debutează cu un pastel:

A-nceput de ieri să cadă

Câte-un fulg, acum a stat.

Norii s-au mai răzbunat

Spre apus, dar stau grămadă

Peste sat.

Nu e soare, dar e bine.

Și pe râu e numai fum.

Vântu-i liniștit acum.

Dar năvalnic vuiet vine

De pe drum.

Sunt copii. Cu multe sănii. De pe coastă vin țipând, și se mping și sar râzând; Prin zăpadă fac mătăanii

Vrând-nevrând.

82

Copiii se bucură de anotimpul iarna și trecerea lor prin sat este descrisă de poet într-o gradație echilibrată năvalnicul vuiet crește în

intensitate, pentru ca să ia sfârșit într-o notă de înțelegere și îngăduință.

Două secvențe stârnesc progresiv larma gălăgioșilor copii.

Prima, când apare un copil al nu știu cui, un copil atât de mic încât pe cărare I Parcă nu-i, prezentat cu mult umor, mai ales cu ajutorul hiperbolei, Hainai măturând pământul I și-o târăște-abea, abia: I Cinci ca el încap în ea i s-a mai bată, soro, vântul I Dacă vrea! Întâlnind ceata gălă gioasă de copii, el înțelege că ar fi mai bine s-o ocolească, dar e prea târziu:

El degrabă-n jur chitește
Vreun ocol, căci e pierdut.

Dar copiii I au văzut!
Toată ceata năvălește
Pe-ntrecut.

Copiii îl iau în derâdere, evident, ironizându-l.

A doua secvență care sporește vuietul este apariția unei babe, care, dorind să-i vină în ajutor copilului, stârnește și mai mult hărmălaia copiilor:

Ca pe-o bufniță-o-nconjoară
Și-o petrec cu chiu, cu vai.
Și se țin de dânsa scai.
Plină-i strâmta ulicioară
De alai.

Nu e chip să-i faci cu buna
Să-și păzească drumul lor!
Râd și sar într-un picior.
Se-nvârtesc și țipă-ntr-una
Mai cu zor.

Dar larma copiilor, care răscolește și câinii, este privită cu îngăduință și înțelegere de cei mari, subliniind, dacă mai era nevoie, inocența și voioșia copiilor:

Ce-i pe drum atâta gură?
Nu-i nimic. Copii ștregari.
Ei, auzi! Vedeai-aș mari
Parcă trece adunătură
De tătari.

Invitația de a trăi printre șoareci, îl vindecă pe copil de miorlăit: Atunci prințisorul de frică i să nu se prefacă-n pisică, I Uită de miorlăitul, lui, firește, I și prinse să vorbească omenește.

Alteori copilăria este tristă, plină de lipsuri și de suferințe, ca în poezia Artiști de Șt. O. Iosif, în care doi copii și mama lor sunt nevoiți să cerșească:

Sunt doi copii, e mama lor; Ea cu flașneta-n spate, E-o zi de toamnă, pic de nor, Dar cât de triste-s toate!...

Ei joacă, sar și se-nvârtesc.

Larna pe uliță a încântat și încântă copilăria multor copii, printre care și aceea a copilului ce mai târziu va deveni scriitorul L. Rebreanu. Acesta își amintește că în seara în care mama lui i-a citit poezia, mi-a sărit somnul. Mi se părea că într-adevăr era vorba de noi, doar că în locul babei din poezie, noi fă. ce-am același alai în jurul unui biet nebun al satului, Anton.⁴¹

Hai să ne jucăm! De-a soarele și de-a luna, I de-a veverița și de-a aluna, de-a câinele I și de-a pisica... Tot jucându-ne așa, învățăm – I câte ceva – ce se aude și ce se scade, cine-i rău I și cine-i cumsecade... este îndemnul poetei Nina Cassian, din Cuvântul înainte la volumul. de versuri cu caracter satiric, intitulat sugestiv între noi copiii.⁴²

Cu ajutorul alegoriei, umorului și satirei, poeta are credința că-i poate învăța pe copii ce e rău și ce e bine, ce e frumos și ce e urât în.com portarea unor oameni, în felul acesta copiii învățând să discearnă singuri valorile frumosului și ale adevărului.

Un băiețel mofturos și răsfățat își exprima aprobarea sau dezapro barea, adoptând în comunicare un limbaj pisicesc: În loc de «vreau»! spunea «miorlau» I și tot «miorlau» pentru «nu vreau».

Copiii sunt uimiți și nu înțeleg nimic, mai ales că el refuza tot ceea ce i se aducea, cerând altceva: Când i se aduceau bomboane, I el unor /ăia că vrea baloane; I Și-n loc de baloane I voia tromboane; I Și-n loc de tromboane I voia bomboane.

Valorificând personificarea și hiperbola, poetul punctează dezaprobarea celor din jur, propunând și un leac care să-l vindece pe răsfățatul cap): Aflau – miorlau! Hai cu noi, / Nu ești prinț, I Ești pisoi. I Nu mai sta! I Vino-ncoa'! I De-acum, șoareci vei mânca!

4 1 L. Rebreanu, Amalgam, București, Socec, 1943, p. 77.

42 Nina Cassian, între noi copiii, București, Editura Ion Creangă, 1974.

Împiedicați în zdrențe.
Răsuflă greu când se opresc
Și fac la reverențe.
Întinde piciul istovit
O pălărie spartă:
Comedia s-a isprăvit.
De-acu-la altă poartă.

85

CREAȚIA EPICĂ ÎN VERSURI

Fabula

Îndrăgind animalele, copiii îndrăgesc și fabulele, adică poezii cu un conținut satiric și alegoric, în care acțiunea este pusă pe seama animalelor, plantelor sau obiectelor.

La început, fabula însemna povestire scurtă, alegorică, în proză sau în versuri, prin care sunt satirizate anumite forme de comportament sau trăsături caracterologice, cu o finalitate morală explicită sau implicită.

Deși în fabulă adevărul îmbracă haină metaforică, unele dintre ele sunt accesibile copiilor, iar morala își atinge scopul.

Caracterul educativ al fabulei a fost dezvăluit încă din antichitate. În Prolog la cartea întâi de Fabule, Fedru arată: Esop aceste teme ne-a adus I Jar eu în versuri iambice le-am pus. I Ce merit are cartea?... Vrea să-ndrepte I Prin răs și prin povețe înțelepte. Caracterul moralizator constituie atributul esențial al fabulei.

„Părintele fabulei” este considerat grecul Esop care, alături de latinul Fedru, au creat adevărate modele ale speciei. Dezvoltarea fabulei ca gen literar culminează în perioada clasicismului francez prin opera lui La Fontaine, considerat creatorul fabulei moderne în versuri. În literatura noastră fabula este cultivată de Alecu Daniei, Grigore Alexandrescu, Gh. Asachi, Anton Pann, T. Arghezi, Aurel Baranga etc.

Tematica fabulelor este variată, satira vizează veșnicele slăbiciuni omenești (Anton Pann) specifice omului etern sau societății contemporane scriitorului.

În cuprinsul ei fabula poate avea o morală și o povestire alegorică, o povestire alegorică și o morală sau numai o povestire alegorică⁴³, care este atât de ilustrativă încât nu mai e necesară morala.

Ca gen clasic, fabula a fost adoptată în literatura tuturor țărilor,

temele și motivele rămânând în esență aceleași.

43 Alegorie («fr. allegorie, lat., gr. allegoria – a vorbi altfel), figură de stil alcătuită dintr-o înșiruire de metafore, sensul literar substituindu-se altuia, ascuns.

Din cauză că toți mari fabuliști au început prin a le prelua de la autorii de fabule care i-au precedat, se poate spune că originalitatea în fabulă nu constă în ineditul temelor și motivelor, ci în moduri de realizare, în măiestria fabulistului de plasticizare a temei și de adaptare a ei la realitățile sociale respective.

Fabula Greierele și furnica de La Fontaine a fost tradusă de Ioan Cantacuzino cu titlul Poveste, într-un volum de poezii apărut între 1792 și

1793, cu o interpretare tradițională: furnica este simbolul prevederii și hărniciei, iar greierele întruchipare a neprevederii. În traducerea sa, I. Cantacuzino simplifică răspunsul greierului, având în vedere nevoile etice și cetățenești, urmărindu-se o morală socialmente formativă.⁴⁴

Și neavând nicio fărâmiță
De muscă sau de ierbuliță
Merse la vecina furnică
Și spune cât foamea îl strică:
Soro, dă-mi ceva codricei.
Că dă grindină văz, polei
Și până la luna lui cuptor
De nu ți-oi da și eu, să mor.
Încă-ți voi da înzecit
Crede-mă, cu tor că-s flămânzit.

Aceeași fabulă apare și în creația altor fabuliști ca: Al. Daniei Grierele și furnica, G. Crețeanu Greieri/e și furnica, sau T. Arghezi Greierele și furnica.

Spre deosebire de modelul original, concepând fabula în șaiszeci și șapte de versuri, poetul T. Arghezi îmbogățește alegoria cu referiri la rezervele furnicii, care spre deosebire de La Fontaine, se transformă într-o adevărată apologie a îndestulării:

Mușuroiul sta clădit.
Plin cu tot ce-ai fi râvnit
Magazia cu făină
Era subt o rădăcină;

Și, la rând, în multe caturi.

Erau saci cu mei pe paturi.

Adunați într-o firidă

44 Paul Cornea, Originile romantismului românesc, București,
Editura Minerva, 1972.

88

Sâmburi roșii de stafi dă.

În dulap și-ntr-un sertar.

Mălai galben și zahăr.

Ouăle cu coajă mică

Erau ouă de furnică.

Căci cumetrele își fac

Prăjituri și cozonac.

Într-un beci închis cu scoabe.

Boloboace: struguri boabe

Vasăzică, un belșug

Rânduit cu meșteșug.

De asemenea, descrierea pe care și-o face greierele însuși, din.

dorința de a fi cât mai convingător în fața furnicii, calica de
mătușă, este o contribuție a lui T. Arghezi:

Sunt în picioarele goale.

Am rupt opinci și obiele.

De calc de-a dreptul pe piele.

Straie, ce mai am pe mine.

De gol ce-s, mi-e și rușine.

Luat de vânt, târât de apă.

Plăpând ca foaia de ceapă.

Încă de la arătură

N-am mai pus nimic în gură.

Cu toate acestea, atât T. Arghezi, cât și ceilalți creatori de fabule
dau dovadă de originalitate, chiar dacă au amplificat unele episoade
sau l-au înnobilit pe greiere, așa cum face G. Crețeanu, ridicându-l la
rangul de artist:

Furnica, care îl vede

Pricepe de ce e trist;

Fără un minut a pierde.

Aleargă l-ai său artist;

Împărțind pe jumătate

Provizia ce avea:

— «Am venit să-ți plătesc, frate.

Zice – datoria mea;

Cu cântarea ta duioasă

89

Vara mult m-ai dezmiertat;

Ascultându-te voioasă.

Pentru doi eu am lucrat.

Tot prin originalitate se caracterizează și parodia lui M. Sorescu intitulată tot Greierele și furnica, dar cu un greiere violent și nervos și o furnică mai mult zgârcită decât moralistă. Predominând dialogul, parodia nuanțează «tranzacția» dintre protagoniștii fabulei și conduce la alt rezultat.⁴⁵ Furnica devine cooperantă, abia după ce este bătută zdravăn: Astă-vară ce-ai făcut? I – Am cântat... I – Acum joacă! I Îmi e foame, c-aș juca”. I – Joacă”. I – Nu mă enerva, I Că-s nervos”. Îmi dai, ori. „I – Ba. I

— Ești zgârcită”. I – Mă închin. /. „Da’ o să te-ntind puțin. I Și-agățând vioara-n grindă, I Greieru-nșfăcăfurnica I Și-ncepu «să o destindă». I Și-a bătut-o, zdravăn... vere! I Apoi s-a oprit. Tăcere. „I Amândoi stăteau ca muți. I

— Ez, acuma mă-mprumutz, I Surzoara...? I-Cu p lacere. 46

În fabula Corbul și vulpea de Jean de la Fontaine sunt satirizate câteva defecte: pe de o parte lăcomia și viclenia vulpii, pe de altă parte naivitatea, prostia și plăcerea corbului de a se lăsa lingușit.

Fabula urmează tiparul clasic, fiind alcătuită din povestirea alegorică, urmată de morală. Povestirea alegorică o prezintă pe vulpe, care atrasă de mirosul cașcavalului furat, pe care corbul îl ținea în plisc, vrea să i-l ia, copleșindu-l cu cuvinte măgulitoare: ...

— Măria ta, îi zise, să trăiești!

Că tare mândru și frumos mai ești.

De-oi fi la ghiers cum te arăți la pene.

E lămurit, cu ochi și cu sprâncene.

Nu vreau să mint, dar nici nu vreau să neg, Că ești minunea codrului întreg.

Măgulit de aceste vorbe și dorind să arate cât cântă de frumos, corbul deschide pliscul și cașcavalul cade. După ce ia cașcavalul, vulpea necinstită și vicleană, îi dă corbului o lecție, care constituie morala fabulei:

Lingușitorii se înfruptă de la cei I Ce cască gură ascultând la ei.

° 5 Maria Ionică, Marin Sorescu, între parodic și solitudine necesară, Craiova, Editura

Scrisul Românesc, 2003, p. 64.

46 Marin Sorescu, Parodii originale, București, Editura Intercompress, 1990, p. 43.

90

Câinele și cățelul.

Dintre fabulele celui mai însemnat fabulist. român Gr. Alexandrescu, unele sunt accesibile și copiilor de vârstă școlară mică:

Boul și vițelul, Dreptatea leului, Uliul și găinile, Cucul etc.

Constituind o comedie umană alegorică a societății românești din prima jumătate a secolului la XIX-lea, fabulele lui Gr. Alexandrescu îmbracă modelul clasic de perfecțiune, transpunând realitatea în lumea animalelor.

Originalitatea fabulistului constă în felul în care pune să vorbească în fabule tipuri și personaje din timpul său.

Fabula Boul și vițelul⁴ i satirizează parvenitismul. Intenția satirică este evidentă prin repetarea cuvântului bou, de la începutul fabulei: Un bou ca toți boii, puțin la simțire, care subliniază asociația dintre bou și prostie.

Ilogicul faptelor. Dobând-o cireadă un post însemnat este explicat cu amărăciune, plasând întâmplarea în zilele noastre:

— Drept, cam ciudat vine.

Dar asta se-ntâmplă în oricare loc;

Decât multă minte știu că e mai bine

Să ai totdeauna un dram de noroc.

Povestirea alegorică se derulează pe baza antitezei între ceea ce știa

„Îțelul despre unchiul său, și ceea ce devenise boul când căpătase tîn post mare. Boul după cum vede vițelul, își pierduse modestia și hărnicia, și devenise leneș și îngâmfat, schimbările suferite făcându-l chiar să nu-și mai recunoască rudele mă, i sărace:

— Ba să-ți cauți treabă, că mănânci trînfou! u, S-a schimbat boierul, nu e cum îl știi; Trebuie-nainte-i să mergi eu să ăla.

Primit în casă dacă vrei să fii.

Principalul mijloc de caracterizare a personajelor este dialogul.

Cu ajutorul lui se subliniază umilința și supunerea slugii, nedumerirea vițelului sau îngâmfarea boului. Finalul fabulei este. atât de edificator, încât nu mai este nevoie de morală, aceasta desprinzându-se cu ușurință din povestirea alegorică:

47 Gr. Alexandrescu, Versuri și proză, București, Editura Tineretului, 1967.

91

Boierule, zise, așteaptă afară

Ruda dumitale, al doamnei vaci fiu.

— Cine? a mea rudă? mergi de-l dă pe scară.

— N-am astfel de rude, și nici voi să-l știu.

Comicul situației este sporit de limba aluzivă folosită de personaje:

al doamnei vaci fiu sau mergi de-l dă pe scară, care contribuie în același timp și la caracterizarea personajelor.

Păstrând titlul și primele două versuri ale fabulei lui Gr. Alexandrescu, Boul și vițelul, I.L. Caragiale vizează, cu ironie amară, reformele promise de politicienii burghezi, după înăbușirea răscoalei din 1907.

N-au pierit zadarnic, astă primăvară.

Dintre noi atâția ca la zalhana!

Drepturile noastre sfinte triumfară:

O s-avem izlazuri... dacă ni le-or da...

Schimbând gradul de rudenie din unchi-nepot, în tată-fiu, Marin Sorescu dă o replică originală parvenitismului, ironizând vițelul snob și prost crescut, care ajungând ispravnic, se simte deranjat de vizita tatălui său. Aducând povestea spre limitele umanului («] a tul meu, unchiul, mătușa, satu-ntreg»)], cu atât sunt mai încărcate de semnificație revenirile la regnul animal propriu-zis⁴⁸: – S-a focut bou mare?

— S-a făcut”. măgar.

Aflat într-un post de vază, vițelul respinge bucuria revederii părintești, convins că toți nu vor de la el decât să-i mănânce clăile de fân. Rece și calculat scurtează vizita tatălui, umplându-l de amărăciune și tristețe:

— Știi tată: du-te acum acasă, vino altă dată: N-ai nimerit bine... vezi, am multă treabă”.

— Și să vin la anul?!

— Ce atâta grabă?

Tatăl-bou mâhnit de cuvintele fiului a oft at odată, sufletul să-i iasă I și călcând ca-n străchini s-a întors acasă. Brăzdar, animal din ograda poetului, evocat și în ciclul la liliaci, află că vițelul nerecunoscător și obraznic s-a făcut... măgar.

— Maria Ionică, Marin Sorescu, între parodic și solit dine necesară, Craiova, Editura

Scrisul Românesc, 2003, p.57.

92

O posibilă concluzie a fabulei, morala, poate fi, în funcție de intenția autorului, implicită sau explicită. Astfel, Șerban Cioculescu afirmă: Fie că fabula se încheie cu o concluzie căreia i s-a spus în mod rebarbativ morală, fie că lasă cititorului să o tragă el însuși, ea nu poate să nu se impună, cu un minimum de talent, nevoii intim! de dreptate și adevăr care ne caracte

...49

rrzează ca oameni.

O mică vietate care i-a atras atenția lui T. Arghezi este albina, căreia în volumul Prisaca îi dedică;» aezii cu titluri sugestive: Stupul lor, Fetica, Jscoadat Paza bună.

Toate versurile arată hărnicia și modestia albinei:

Ești, pe lumea de sub cer.

Cel mai mare inginer.

Pe-ntuneric, fără' să știi

Ai făcut bijuterii

Și minuni în toată clipa

Cu musteața și aripa.

Și, cum știi, muncind, să taci, /

Nu te lauzi cu ce faci. (Fetica).

Dar albinele nu sunt numai harnice și modeste. Ele sunt și unite și această unire le dă forță.

Înăuntru însă-n stup

Lucrătoarele sunt treze

Și făcând un singur trup

Nu-ncetează să lucreze.

Că niciuna n-a muncit

Pentru sine, ci-mpreună

Pentru stupul împlinit

Cu felii de miere bună. (Stupul lor).

Chiar dacă sunt mici, luate fiecare în parte, împreună, unite, muncesc cu spor și, în același timp, se pot afoăra de dușmani.

Fabula Tâlharul pedepsit o satirizează prostia și îngâmfarea celor mari, care se cred puternici și pot ataca vietăți mai mici.

49 Șerban Cioculescu, Cuvânt înainte la Fabule și epigrame de Aurelian Păunescu, București, Editura Litera, 1974.

se T. Arghezi, Versuri, București, E.S.P.L.A., 1 959, p. 677.

93

Povestirea alegorică prezintă sub formă de istorioară simplă, în aparență naivă, dar cu multiple subînțelesuri, un șoarece care gândind limitat, este convins că prin mărimea lui, de uriaș, va doborî o biată albină, slabă, mică și puțină, pe care o va găsi în stup. Crezându-se în stare a prăda stupul de miere, șoarecele pătrunde hoțește în stup, să prade agoniseala albinelor.

El intrase pe furiș.

Strecurat pe urdiniș

Se gândea că o albină-i

Slabă, mică și puțină.

Pe când el, hoț și borfaș.

Lângă et: i-i un uriaș.

Prins de roiul de albine, este pedepsit într-un mod exemplar: L-au îmbrăcat cu ceară, I De la bot până la coadă, ca-ntr-un coșciug.

Morala, din finalul fabulei, consemnează forța celor mici, dar mulți, precum și forța unirii: Nu ajunge, vreau să zic, i să fii mare cu cel mic, I Că puterea se adună I Din toți micii împreună.

Fabula se adresează îndeosebi vârstelor mai mari, a căror gândire este aptă de abstractizări superioare, dar există și fabule care devin acele sibile copiilor prin simplitatea conflictului, prin transparența scopului etic, prin umorul întâmplărilor. În fabula Tâlharul pedepsit, contrastul între socotelile șoarecelui și rezultatul acțiunii sale este o sursă de umor, dar și un prilej de satisfacție pentru copii.

94

Legenda în versuri

Legenda («fr. legende, lat. legenda – ceea ce trebuie citit) ca specie a literaturii populare, mai ales în proză, dar și în versuri, de obicei redusă ca dimensiune, amestec de adevăr și ficțiune, explică originea unor ființe, lucruri, fenomene naturale, momente istorice sau

faptele unor eroi. Legenda explică un fapt real printr-o cauză fantastică.

După conținutul și adevărul exprimat, legenda este de mai multe feluri (vezi cap. Legenda).

Primul nostru poet care a prelucrat legende este Vasile Alecsandri în ciclurile Legende și Legende nouă, urmat apoi și de alții.

Legenda rândunicăi, creată în 1874, la Mircești, cuprinde patru tablouri și un moto dintr-un cântic popular. Încă de la început, legenda își arată caracterul explicativ: Când se nascu pe lume voioasa Rândunică, I Ea nu avea făptură și-aripi de păsărică, fiind Copilă drăgălașă de mare împărat.

Frumusețea fetei, aproape imaterială, este suavă, diafană, comparabilă cu aceea a Ilenei din basmul eminescian Făt-Frumos din Lacrimă. Frumusețea eterică a fetei de împărat, anticipând dubla metamorfozare ce se va petrece, o sperie chiar și pe mama ei:

Sosită printre oameni ca zâmbetul de soare.

O gingașă comoară formată din senin.

Din raze, din parfumuri, din albul unui crin.

Și maica sa duioasă, privind-o, se temea

Să nu dispară-n aer sub formă de o stea.

Primul tablou continuă cu motivul ursitoarei care se încadrează într-o atmosferă de magie populară: Ea-i puse-o scăldătoare cu apă ne-ncepută, I Și-n apa încălzită cu lemn mirositor I O trestie, un fagur ș-o floare de bujor, simboluri ce-i vor figura existența telurică: năltuță, mlădioasă... La grai ca mierea dulce, la chip fărâncătoare I și ca bujorul mândru de ochi atrăgătoare.

După aceste daruri deosebite, fizice și morale, mai primește și o dalbă de rochiță, I Din raze vii țesută, cu stele prin altiță, de care se leagă interdicția: De-ți e gândul să ai parte de bine, I Rochița niciodată să n-o scoți de pe tine, și de asemenea să fugă de-al luncii zburător, pentru că

95

acesta amăgește pe dalbele copile, a dragostei comori, I Ce-s jumătate fete și jumătate flori.

Tabloul al II-lea reia chipul fetei, accentuându-i elementele prin care s-ar părea că se înrudește cu păsările, fiind, în același timp, atrasă de rândunele: Mult îi place copilei s-alunge rândunele I Ce lunecau prin aer și o chemau la ele.

În tabloul al III-lea predomină o atmosferă romantică și misterioasă. În peisajul nocturn, fata aude chemarea dragostei, glasul duios și plin de dor al zburătorului, sub raza lunii care se revarsă asupra florilor, apelor și codrilor, creând o atmosferă de vis: visează luna-n ceruri, inimi visează împreună, în timp ce natura a încremenit: nicio mișcaren frunze, nicio adiere. Fata de împărat, peste care luna amoroasă revarsă o mantie-argintoasă, se apropie de malul apei și se lasă în valurile răcoroase, uitând interdicția de a nu-și scoate rochița: Și-n umbra-i diafană cu formele-i rotunde I În lină îngânare se clatină pe unde.

În tabloul al IV-lea are loc dubla metamorfozare care explică geneza unei păsări, rândunica, și a unei flori, rochița rândunicii. Apariția zbură torului cu ochii mari de foc I Ce vine ș-o cuprinde cu brațele-ntr-o clipă reprezintă momentul trecerii de la puritatea feciorelnică la împlinirea feminității. În acest moment dalba împărăteasă... se schimbă – n rândunică și fuge-n cer zburând! în timp ce rochița, luată de vânt, cade pe pământ într-o ploaie de raze din care au crescutflori din ele... Rochiți de rândunele.

Inspirându-se dintr-o poezie populară de mare expresivitate și simplitate, V. Alecsandri pornește, pentru Legenda ciocârliei, de la faptul că dis-de-diminează ciocârliia se ridică în înălțimile cerului, într-un tril deosebit, după care își strânge aripile și se întoarce fulgerător la pământ. Acestui fapt din realitate, îi corespunde în legendă o explicație fantastică. Neprecizată în timp și spațiu, acțiunea are ca personaj principal pe Lia, fecioara-mpărăteasă! I Născută-nfaptul zilei cufața-n răsărit.

Apariția ei, aproape nepământească, trimite la frumusețea inexplicabilă a florilor: Ea, răsărind ca floare, au înflorit ca fată; I Și-acum e fala lumii, a minții încântare, I A inimilor farmec, a ochilor mirare.

Portretul, asemănător florilor, conține metafore și comparații ce compun imagini de o rară frumusețe:

Ea are – o față albă de flori și lăcrămioare, și ochi cerești, albaștri ca floarea de cicoare și-un păr ce strălucește pe fruntea sa bălaie, Căzând, fuior de aur, de-a lung până-n călcâie încât pe câmpul verde când trece zâmbitoare

Gingăşia şi delicatetea Liei, veşmintele ei diafane, SWit sugerate de asemenea, printr-o suită de epitete, comparaţii şi metafore:

Ea poartă haine scumpe, uşoare, descântate

Din fire de păianjen ţesute şi lucrate.

Prin care tainic saltă luciri de forme albe.

Comori atrăgătoare ca visurile dalbe.

Precum acele slabe, văpăi tremurătoare

Prin frunze răspândite de luna gânditoare.

Unică prin frumuseţea ei, fata se îndrăgosteşte de soare, dar cuprinsă de măreţia şi imposibilitatea visului ei de fecioară, îşi presimte tragicul sfârşit:

Tu, a/lumii monare strălucitor I

Ol splendidă comoară de viaţă şi amor!

Tu, ochi deschişi în ceruri să vadă a mea iubire I Tu, singura-mi dorinţă, tu, dulcele meu mirei Pleca-voi, ah! Pleca-voi, luând urmele tale, Să-ntâlnesc ferice, să te culeg în cale.

Să fii al meu şi numai al meu, ol mândre soare, Să nu mai plâng de moarte când tu săruţi o floare, şi văd că de-acea ură duioasă am să mor I

La rândul lui soarele se îndrăgosteşte de frumuseţea fetei: El vede şi nu crede, îi pare că îi pare I şi simte-un neastâmpăr în inima-i vergină I Sub galişa ochire a fetei ce suspină şi hotărăşte ca împreună cu ea să răsară pe bolta cerului: Cu Lia legănată pe sânul lui apare, I şi lumile-nundate de flăcări arzătoare I Privesc cu îngrozire alt soare lângă soare.

Dar Lia este blestemată de mama soarelui blăstăm pe capul tău, I Tu care-mi răpeşti viaţa, răpind pe fiul meu! şi cade din ceruri, lovită, fulge rată, lucind ca o săgeată.

Deşi soarele îi menise să-i fie scurt necazul, şi fericirea lungă, menirea se răsfânge asupra Liei, în partea ei dureroasă, chiar tragică: Ah! Mare i-a fost visul şi scurtă fericirea! I Iubirea i-au dat moartea, şi moartea nemurirea!

Dacă trupul frumoasei fete s-a spulberat în văzduh sub puterea blestemului necruţător, sufletul luat-au forma vie I De-o mică, drăgălaşă.

duioasă ciocârlie, ce rămâne de-a pururi îndrăgostită de soare: veşnic către soare se-nalţă-n adorare, I Chemându-l primăvara, cu

dulcea ei cântare.

În legenda lui, V. Alecsandri a dezvoltat această idee, imaginând o întâmplare în care a introdus și elemente ireale pentru – a explica modul în care a apărut ciocârlia și de ce zborul și cântecele ei nu au pereche în lume.

98

CREAȚIA. EPICĂ

Universu/ copilăriei

Copilăria este mai mult decât o vârstă. E un domeniu autonom, o realitatea proprie, o lume.

Copilul nu are sentimentul divizării timpului în cele trei ipostaze succesive, pentru el importantă fiind clipa de față. Trecutul nu există, copilul nu are nostalgia amintirilor, iar viitorul nu este ipotetic, virtual, ci el ființează permanent într-o apropiere de ordin spațial, neidentificată, neparcursă încă. Astfel, copilul trăiește într-un prezent mirific, perpetuu.

Pentru copil, realitatea nu are limite, putând să-și modifice legile, inclusiv fluxul temporal și de aceea, copilăria identifică în modul cel mai firesc lumea din afară cu lumea imaginată, astfel încât viața și natura pot fi oricând reinventate în orice formulă de vis sau de poveste.

Imaginând cu ajutorul obiectelor din realitate o altă realitate, unde – spațiul, și mai ales timpul, curg eliberați de limite, condus de imaginație, copilul încearcă să ne convingă că existența lui este o neîntreruptă minune și obiect de neîntreruptă reinventare.

De aceea, întoarcerea scriitorilor la copilărie este văzută ca o revenire către un eden pierdut, către un prezent etern. Și astfel, devine de înțeles exclamația lui Hölderlin referindu-se la timpul copilăriei: A fost un timp când eram nemuritor.

Înainte de a fi un personaj creat special într-o operă, copilul prinde viață în amintirile scriitorilor, pentru care copilăria, cu bucuriile și necazurile ei, este reîntâlnirea cu vârsta inocenței, cu un microcosmos cu legi și structuri unice, cu existență independentă, un paradis pe care adultul îl poartă cu sine toată viața. Astfel, scriitori ca Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga, Ionel Teodoreanu se întorc în unele dintre scrierile lor la universul copilăriei, așa cum au trăit-o, evocând cu dragoste și nostalgie portretele părinților, ale bunicilor, ale unor dascăli adevărați, care le-au luminat copilăria sau ale unor dascăli

insensibili față de copil și lumea lui.

Reîntâlnirea cu vârsta inocenței ca și dorința de a se destăinui, îl fac pe M. Sadoveanu să-și evoce cei mai frumoși ani, copilăria, într-o scriere, cu nouăsprezece capitole, intitulată Anii de ucenicie: Mă gândesc că poate ar interesa pe prietenii mei cititori unele informații, mărturisiri și amintiri în legătură mai ales cu ceea ce e în mine artist.

Scriitorii care-și evocă copilăria, pun în centrul ei figurile luminoase ale părinților, ale bunicilor. Despre mama lui, Profira – Sadoveanu spune că era țărancă de pe malul Moldovei, de la Verșeni, timidă, plină de tandrețe și duioșie și ca orice femeie născută și crescută la țară, nu putea fi fericită în mediul orășenesc.

Plecătă prea devreme din această lume, la treizeci și patru de ani.

Profira lasă în urma ei cinci copii, printre care și pe M. Sadoveanu, un copil în vârstă de paisprezece ani. Moartea mamei a fost o lovitură așa de brutală, încât am simțit-o îndelung după aceea. Între viitorul scrîtor și mama lui era o legătură strânsă de iubire. Ea iubea în mine pe primogenitul ei și avea și bucuria asemănării mele cu ea. Nu știu în ce măsură justificam această bucurie, căci și tatăl meu îmi găsea asemănări cu el. Eu o iubeam pentru că era veselă, expansivă și bună prietenă cu mine și pentru că îmi povestea frumos și tainic lucruri de la noi de la Moldova». De aceea se crede că

Profira i-a transmis fiului uriașul talent de povestitor: Îi semăn ei – și unele însușiri în legătură cu arta mea le moștenesc de la dânsa. 51 Fiul îi ținea de urât mamei, fiind un prilej de petrecere în singurătatea vieții pe care o ducea.

Scriitorul recunoaște sincer că, neînțelegând un? le expresii nostime, folosite de mama lui la vârsta aceea mică, nu eram un fenomen de pătrundere și precocitate. Dar, alături de mamă, a avut parte de o copilărie frumoasă, spre care se întoarce mereu și în alte scrieri: Mulțumesc Domnului

Dumnezeu că am avut copilărie. 52

Din povestirea Printre gene, aflăm portretul fizic și moral al părinților: Pe mama o țin minte tânără și frumoasă, naltă, rumenă, cu ochii blânzi, negri... În seara aceea lină simțeam cum se rădică și mi se lămurește în suflet înfățișarea ei. Și de cele mai îndepărtate zile îmi aduceam aminte, ș-o vedeam plângând și mă vedeam și pe mine, mic, numai de doi ani. 53

Copilăria scriitorului a fost liberă și nesupusă nici unui frâu. Diferită de relația scriitorului cu mama, relația cu tatăl este mai rece, mai rezervată, deoarece tatăl meu observa puțin și de departe. Acesta nu primea și nu făcea vizite, avea foarte puțini prieteni, ducând o viață de o puritate și de o demnitate deosebită, neamestecat în niciun fel de intrigă politică.

— M. Sadoveanu, în Studii și articole închinat lui M Sadoveanu, București, E.S.P.L.A.

1 952, p.60.

52 M. Sadoveanu, Anii de ucenicie, în Opere, vol. XVI, București, E.S.P.L: A., 1 959, p. 393.

53 M. Sadoveanu, Printre gene, în Opere, vol. IV, București, Editura pentru Literatură.

1 955, p. 336.

100

În povestirea Printre gene, scriitorul notează principiul educativ care îi călăuzea părintele: Tata, om gânditor... mă privea cu seriozitate și zicea mamei: – Eu am un principiu... Vreau să-l cresc ca pe un spartan... de aceea nici nu-l sărut, nici nu-l mângâi.

Între scriitorul de mai târziu și tatăl său relațiile erau de încredere, ca între bărbați adevărați: Tata mi-a îngăduit, tot pe baza încrederii care o avea în mine, să ies cu pușca la vânat după ce am împlinit doisprezece ani.

După această mărturisire înțelegem de la ce vârstă și cu ce plăcere își organiza scriitorul expedițiile în natură: Expedițiile mele erau către luncile

Șiretului, popasurile în locuri tainice; scăldătorile în bulboane celebre.

Amintiri plăcute are scriitorul și despre bunicii de la Verșeni: Bunicuța era o ființă mititică și blândă, cum trebuia să fie o bunică: îi ziceam «bătrânica». Bunicul era un bătrân voinic, roș la obraz, cu plete albe, care se îndeletnicea cu meșteșugul rotăriei.

La Verșeni mergea vara, și popasul meu cel mai plăcut se afla în mijlocul ogrăzii, sub un păr vechi cu ramuri pline de ciucuri de fructe.

O amintite plăcută, de neuitat, păstrează Sadoveanu, învățătorului

Busuioc, din școala primară rurală de la Pașcani... unul dintre cei mai pricepuți și mai devotați pedagogi pe care i-am cunoscut în

viața mea.

Satisfacția spirituală este aceea că, prin priceputul învățător, l-a cunoscut pe Creangă, din abecedarul căruia a învățat punctuația.

Gălăgios și neastâmpărat, viitorul scriitor găsea în orice, prilej de hârjoană, de dimineață până în sară. Veneam pe fugă acasă în vremea prânzului și după aceea fugeam iarăși la bucuriile mele.

Ca orice copil, își petrece timpul la pârau, la moară, la bătut mingea în vremea verii; la gheață și la săniuș iarna. În același timp, participa și la muncile câmpului: la arat, ori la cosit ori la pădure cu argații.

Are, ca și Creangă, o amintire despre cireșe, dar numai că în acea vreme și din cireșul lui Ion Gheorghe, mânca cireșe amare.

Împreună cu părinții, în vremea aceea depărtată a copilăriei vizita acest cimitir curios, în care mai târziu, într-un mormânt i se vor odihni părinții.

Sadoveanu își amintește, după cum se vede, aproape toate activitățile ce le desfășura în copilărie. De fiecare dintre ele se simte legat, impresionat, din fiecare dorind să învețe câte ceva, învățătura mea urma o altă lege.

Aceste simple întâmplări căpătau în ochii mirați ai copilului aspect de minune. Toate minunile nouă ale vieții care se înfățișau ochilor se înscriau în mine ca niște hieroglife durabile.

Încă din primii ani ai copilăriei, scriitorul îndrăgește natura: de asemenea auzul meu înregistra acordurile delicate ori grave ale naturii.

101

asociindu-le imaginilor. Ceteam deci viața din juru-mi ca un primitiv. Modulațiile austrului evocau închipuirii mele tablourile dezghețului și zâmbetele dintâi ale primăverii.

Sadoveanu, ca și alți scriitori, apreciază peisajul atât pentru frumusețea lui intrinsecă cât și pentru faptul că acesta intră în consonanță deplină cu trăirile personajelor.

Culorile, miresmele naturii, jocul de lumini și umbre, descrise cu atât talent mai târziu, sunt simțite încă de la primele expediții și tot atunci observă că frumusețea naturii este în veșnică schimbare: Se înșală cine crede că o priveliște e aceeași văzută în aceleași condițiuni; că răsăriturile, amiezile și amurgurile se repetă; că clipele curg monoton. Cine e atent vede și aude pururi altceva; fiecare fracțiune a

vieții își schimbă perspectivele neconținut – și în sine și în raport cu noi.

Amintiri neșterse are și despre o zi de noiembrie, în anul ultim al gimnaziului, când a fost cuprins într-o febră aprigă de nevoia să scriu o istorisire care ar ieși oarecum din propria mea substanță... Ideea povestirii înmugurise dintr-un sentiment care, încă de la vremea aceea, mă împungea ca o neliniște.

Pornind de la o istorisire a unui pribeag la o stână, într-un peisagiu de singurătate, o dramă de dragoste din trecut, peste care vântul de toamnă sună ca un acord mahnit peste dureri înmormântate, Sadoveanu scrie o nuvelă, pe care, profesorul de română o va intitula cu arcanul. Și așa a început să scrie și alte nuvele, și versuri și drame fără conținut și cu ușurința și plăcerea pe care le puneam în excursiile mele pescărești și cinegetice. N-au fost niciodată publicate, toate s-au ofilit și s-au prăpădit.

Evocat în Anii de ucenicie, chipul mamei dispărute prematur, îl va urmări pe scriitor în toate zilele vieții lui, simțind ca o neîmplinire, ca o pierdere nemăsurată pleca: rea din această lume a ființei care i-a dat viață:

Îndată ce mama n-a mai fost în această lume, în durerea deznădăjduită ce m-a împins, m-am întors la ai săi... Tot ceea ce nu fusese ea, tot ceea ce nădăduise, trebuia să realizez eu, în altă formă... Nu-mi dăduse ea oare privirea, auzul și zâmbetul păstorilor din veac?

În finalul Anilor de ucenicie, M. Sadoveanu afirmă că aceasta a fost o epocă tihnită a vieții mele. Pe urmă, liniștea mea a făcut aripi și a intrat în furtună.

Ionel Teodoreanu se numără printre scriitorii care evocă copilăria, cu nostalgie, cu dorul încă viu după copilăria pierdută, consemnând fapte diverse reținute de memoria sa afectivă din anii de început ai vieții.

102

G. Călinescu afirmă că literatura lirică și imaginară a scriitorului rămâne foarte personală prin tinerețea ei, autentică, prin extraordinara memorie a copilăriei. 54:

—... În tonalitatea elegiacă, Ulița copilăriei reconstituie creșterea spre viață a fratelui mai mic, Puiuțu, și apoi moartea lui prematură.

Făcând dovada unei pătrunzătoare vibrații lirice; și

întorcându-se în timp, prin rememorarea clipelor fermecate de odinioară, scriitorul are ca pretext în această scriere o umilă și neștiută uliță de margine de târg.

El povestește despre ulița copilăriei sal ca și cum s-ar referi la o ființă dragă – martor nedespărțit care i-a însoțit fratele, inițiindu-l cu nesfârșită afecțiune și atenție pe cele dintâi căi ale vieții.

Ulița copilăriei este o adevărată instruire în universul mic. Pentru a sugera caracterul autobiografic al relatării, scriitorul folosește personificarea și astfel ulița firavă și goală: numai pământ și pietre, devine un prieten de nădejde al copiilor, un martor pașnic și tăcut al miracolelor lumii.

Față de celelalte ulițe ale târgului ce au măturători care le piaptână, stropitori care le spală, meșteri care le sulimenesc cu smoală și asfalt, ea se slujește singură. Își toarnă apă de ploaie prin uluce; își potrivește părul cu vrăbii; și chipul ei firesc e.

Pornind să descopere lumea, Puiuț, fratele cel mic al scriitorului, întâlnește imaginea leagănului alb, palmele mamei, singura uliță prin care putea pași, ochii mamei, singurele ferestre prin care putea privi.

Primii pași prin molatica împărăție a covorului constituie primul contact al copilului cu lumea înconjurătoare, având ca tovarăș un mieluşel de lemn potcovit cu roțițe, bucălat și fumuriu la trup, ca un strugur de lână.

Folosind evocarea plină de lirism și poezie, scriitorul ne face martorii procesului de creștere a puiului de om: Copilăria, iscoditoare ca un copil în fața ușii care ascunde pomul de Crăciun, se înălța, în trupul lui, în vârful picioarelor: creștea.

Trecând cu bine de întâiul avânt și de întâia pribegie, copilul cunoaște alte trepte ale inițierii, ale descoperirilor candidе, ale trăirilor între basm și realitate.

O altă etapă din viața copilului curios să cunoască tot ceea ce-l înconjoară este ograda: În curând, pașii lui se căzniră prin ogradă; ulița îl privea înduioșată pe sub poartă, făcându-i semne cu portița: îl chema la ea.

Copilul rămâne însă pentru o perioadă de timp în ogradă ajungând voievod

54 G. Călinescu, Istoria literaturii române de la origini până în prezent, București, Editura Minerva, 1982, p. 750.

al ogrăzii. Aici i se supuneau toți, căci colții dulăului, care-l însoțea supus, erau pravilă temeinică și temută.

Lumea din jur este percepută cu o deosebită acuitate a simțurilor, într-un sugestiv spirit animist. Rămas pentru o vreme în pragul^o porții, el face cunoștință cu ulița, care cu pietricele, îi șterge lacrimile, făcându-l să râdă, pentru că s-a jucat zile de-a rândul cu buna și bătrâna uliță. Era prietenul ei răsfățat.

Ulița îl întâmpină pe micul om cu surprize de natură să-l inițieze și totodată să-l uluiască la tot pasul. Prin miracolele ei, zmeie mititele, vrăbii și fluturi, melci, ciori, hulubi, ulița se dovedește a fi un fascinant cosmos în miniatură, în fața căruia copilul se uimește neconținut, pătrunzându-i tainele. Vietățile pământului, întinsul nesfârșit al cerului albastru, lumina soarelui, trecerea de la un anotimp la altul, totul i se relevă pentru prima oară, acum și aici.

Într-o dimineață de primăvară, ulița îl învață ce înseamnă regene rarea naturii, ca simbol al continuității vieții. Se îmbrăcase în soare și-l ținea pe copil în brațele ei, învățându-l să privească primăvara. Știa acum că primăvara e o Duminică a pământului și că florile pomilor sunt drăgălașe ca surâsul unui copilăș din leagăn; căzute de pe crengi, ele tot râd.

Aceeași bătrână uliță l-a învățat că toamna e o lumină blândă, aprinsă de copaci, să fie candelă de veghe pământului trudit.

Alături de uliță, copilul trăiește și bucuria sărbătorilor: de Crăciun ea îl aduce din cer, la poarta casei, pe darnicul Moș Crăciun, în timp ce de Paști ea îi cânta – cu un glas tânguitor de clopot – basmul creștin al deniilor, cu blândul Făt-Frumos – Iisus și Dumnezeu.

Însoțită de uliță, copilăria lui crește spre via/le ca zborul unei ciocârlii spre soare.

Scriitorul sugerează în continuare alte etape importante din viață:

școala, când ulița la întovlirășit pânti la colț, îl face s-o uite, căci terminând liceul nu se mai juca pe ea, devenise drumet. Pentru că dorul de pribegie zvâcnea în el ca avântul mării în pânzele unui însuflețit catarg, aplecându-i tinerețea spre viață, ulița rămâne singură, ca o albie secată].

Plecarea în străinătate, la studii, îi prilejuiește uliței momentul de reproș la adresa adolescentului: Vezi! Toți vin spre casei, numai tu te duci! Despărțirea inevitabilă de casă, dar mai ales de uliță, are un

înțeles adânc – este despărțirea de copilărie: Și sz fletul lui dezmiardă prin noapte, jos, aproape de pământ, capul unui copil care plângea: Copilăria lui.

Alături de plecarea în străinătate, la studii, războiul, ca prima intruziune în candoare, reprezintă momentele unei maturizări rapide. Ulița suferă alături de oameni: zile și zile de-a rândul (mașini ferecate, copite de cai.

104

cântece și chiote, goarne și fanfare, răcnete și sudălmi – sjărmă și pân' găriră tihna uliții. Se scofâlcea văzând cu ochii, ca un obraz bolnav – prăpădită.

Ulița este și martora schimbului de scrisori dintre mamă și fiul, aviator, aflat în război: Și ulița asculta, în țârâitul greierilor, ecoul plângător al celor două penițe, atât de îndepărtate, schițând două doruri risipite în nemărginirea nopții.

Vestea morții pe front se prăbuși în noi ca o ciocârlie fulgerată de soare, la care martoră tăcută este ulița: Ulița știu. Căci peste puțin, poarta ogrăzii s-a deschis larg, așa cum deschide bocetul o gură de om. Bunicul, în coșciug, își urma nepotul.

Ulița copilăriei poate fi interpretată ca o elegie a vârstei care iese la un moment dat din zona basmului prin asumarea unei experiențe tragice. Finalul, deși marcat de tragicele evenimente, aduce o anumită undă de optimism grav:

Trecu vremea, trecu". Și într-o zi, eu cel sortit să fiu cel de pe urmă din copiii de odinioară m-am pornit spre ulița părăsită, să împărtășim împreună spovedaniile unui trecut atât de scump nouă. Și n-am găsit-o! O viață întreagă o știusem de veghe la poarta casei; acum nu mai era. Plecase după morminte. Și-n locul ei era o altă uliță, pe brațele căreia râdeau alți copii.⁵⁵

Aspirând cu toată ființa către o zonă de puritate și candoare, T. Arghezi realizează în Cartea cu jucării o creație despre copii, notându-se cu știutul umor plastic aspectele lumii infantile, posibile în sine: limbaj special, logică a absurdului, curiozitate.⁵⁶

Copilul își manifestă deplina libertate ludică într-un univers al boabei și al fărâmei, de scânteieri și arome, din care poetul, mimând zben ghiul și șotia copilărească, face un paradis de pitici, de găze și de animale mărunte.

În acest univers, poetul îi include în mod firesc pe copii, a căror

inocentă și gingășie îi apropie de natură.

În volumul Cartea cu jucării, Arghezi împletește dragostea pentru copil, ca pentru cel mai mare dintre darurile Creatorului, cu recunoașterea candorii și purității specifice sufletului acestuia.

Silindu-se să scrie pentru fiica lui o povestire mică, mică de tot, cât o batistă, poetul se înarmează cu unelte speciale: Din cioburile de porțelan

— Ionel Teodoreanu: Ulița copilăriei, București, Editura Tineretului, 1966.

56 G. Călinescu, Istoria literaturii române de la origini până în prezent, București, Editura

Minerva, 1982, p. 819.

105

ale azurului spart azi-dimineață de ciocnetul soarelui în toartele lui, adun cu pensula unui fulg răsucit broboane de lumină. 57

Și pentru că este o povestire mică, este scrisă jără slove, pe un solz de pește, și trebuie citită cu ochianul.

Această jucărie de vorbe în proză, folosind un limbaj pe înțelesul copiilor, deși se referă la cei doi copii ai poetului, Mițura și Baruțu, surprinde cu o fină intuiție atât psihologia copilului, cât și naivitatea și puritatea specifice vârstei mici.

Acest univers al năzdrăvăniilor și al năzbâtiilor a fost creat de

Mamă: La început, era Mama. Nimic împrejurul ei nu era, decât casa și bătătura. Nu erau rațe, nu erau pisici, nu erau purcei și jucării, nu erau găini, și nici căței nu erau – și pe toate le-a fi. cut Mama, care face și-acum toate cu mâinile ei, pe care Mițu le pupă ori de câte ori mâilțile curate ale Mamei se apropie de fața ei. (Cum a făcut Mama pe Mițu).

Forța creatoare a Mamei, sugerată cu ajutorul enumerației negative (nu erau) se extinde și asupra alimentelor, la început de tot, Mama a făcut cafeaua cu lapte și smântâna, pentru ca mai apoi să-l facă pe Tătuțu în curte, prin trifoi, ca să nu-i mai fie urât de tot, sau pe Bunica, care e nițel cocoșată.

Pe lângă enumerație este folosită în această schiță și comparația între modul în care se face o prăjitură și nașterea.

Dovedind un umor fin, cu o puternică notă de originalitate, poetul ne arată cum la făcut Mama pe Tătuțu. „Fiind pe atunci mai săracă, n-a putut să cumpere făină, nici coloniale, și l-a plămădit din

tărățe de mălai. A căpătat un sac întreg și a pus în Tătuțu tot sacul. Altfel nu ieșea Tătuțu nici așa de gros, nici așa de mămăligă.

O imaginație bogată și fantezistă este folosită în nașterea lui Mițu din o pungă de făină, o cană cu lapte și cinci albușuri de ouă bătute și cinci gălbenușuri frământate bine, la care a adăugat și **q** bucată de vanilie și zahăr mult, cernut printr-o sită blondă.

După un întreg proces de creare, fiindcă a voit să aibă o fată sprintenă, care să stea mai mult în picioare și mai mult să umble, Mama i-a fi. cut fluierile lungi, atât deasupra, cât și dedesubtul genunchilor, ferindu-se să-i îngreueze șoldurile cu așternuturi leneșe și somnoroase. Din această cauză, la ieșirea din cuptor, fetița este frumoasă, subțire, zveltă. Triplul epitet, ca și metaforele folosite au contribuit la portretul fetei, plămădit din cocă și nuci.

57 T. Arghezi, Cartea cu jucării, în Scrieri, vol. VII, București, Editura pentru Literatură.

1 965, **p.** 9.

106

Alte schițe ca Pomul cu păpuși sau între Mițu și Baruțu prezintă relațiile între părinți și copii sau între copii și bunici.

Într-o zi Baruțu s-a emancipat: A ocărit pe Mama – mare I i-a răspuns răstit: «Nu veau! și a repetat de câteva ori că nu vrea, posomorât și bătând chiar cu pumnul în scaun, unde-i ajungea mâna mai bine decât pe masă. De ce se întâmplă așa? Pentru că Mama-mare nu l-a «ciupit» niciodată. Și pentru a nu fi nedumeriți, aflăm că ciupit înseamnă bătut.

Despre această nemaipomenită întâmplare, Tătuțu află din raportul lui Mițu, care mai spune, de era să i se facă rău, că Baruțu a făcut-o pe Mama-mare poată, adică proastă. Povestirea, cu mesaj etic, scoate în evidență, de fapt, grija bunicii pentru nepotul neascultător și nerecunoscător:

Ce i-a fi. cut lui Mallla-mare, ca să cuteze asemenea ocări? Nu i-a dat cu lingurița, la cafea, de către trei și patru ori «mâstână» cu zahăr, pe subt ascuns, ca să nu vadă Mițu? Nu i-a adus mereu câte o bomboană, două, în poșeta ei cu o cheie mare, care de abia încape, și cu o cheie mică?... Toate sacrificiile posibile le-a fi. cut Mama-mare, și el tot nesimțitor a rămas!

Dar salvarea lui Baruțu vine tot de la Mițu: Știi ce-a zis atunci Baruțu, Tătuțule? A zis că nu a zis că e Mama-mare proastă, a zis că e

proastă pisica.

Copiilor cumiți, pentru că nu au bătut azi toba cu vătraiele în fundul cazanului de rufe, pentru că nu au aruncat cu farfuriile pe geam, pentru că nu au rupt vârful de la toate creioanele, pentru că nu au lăsat apa deschisă, ca să înece casă, pentru că nu au îndreptat ceasornicul cu cioca nul, nici nu l-au prăjit, pentru că nu au fiert pantofii și pentru multe altele, Tătuțu s-a hotărât să le facă un dar, ducându-i într-un loc dincolo de apă și peste drum de moară, unde Moșu-cubarba – cât-cânepa-și-cu-sprâncenele cât-peria de – haine macină toată ziua faină de cozonaci, unde se află un pom în care cresc păpuși, din care pricină pomul se cheamă păpușoi, adică tată de păpuși. Cu umor și dorința de a-și instrui copiii, explicația continuă: Păpușile astea n-au mamă, au numai tată, dar nici nu vă închipuiți ce mai tată au: cu douăsprezece mustăți și douăsprezece țcălii de țăp, toate roșcovane: așa e neqmul lor; de stat la soare mult s-a pârlit. Pentru că pomul cu păpuși e un pom deștept, face și mărgelile galbene de chihlimbar.

Joaca copiilor și a lui Tătuțu continuă, și dacă copii vor fi cumiți, vor vedea și alte lucruri minunate peste deal și dincolo de locul unde bombăne albinele și mârâie ursul.

Mesajul etic al poveștilor se vede și în schița Judecata, în care Baruțu, vinovat că scuipă și scoate limba, e vindecat, prin amenințarea că va fi dat la țigani.

107

La această pedeapsă aspră s-a ajuns după mai multe muștrări, care au rămas rară rezultate: Pe domnul bătrân nici nu l-a ajuns scuipatul lui Baruțu, pentru că, ziserăm, tot pe sine s-a scuipat. Dar e de judecat gândul rău, și acesta a fost judecat. Judecata s-a terminat cu împăcarea generală. Nu se va mai vorbi niciodată de scuipat și de scoaterea limbii.

Mișura și Baruțu scormonesc și descoperă tainele universului înconjurător, care a fost creat desigur, de Tătuțu și de Măicuța. În acest univers este și veselie și tristețe, ca în orice viață adevărată: jucăriile mănâncă dulceață și bomboane, bomboanele sunt amăgitoare pentru că se sparg sau se pierd în văzduh, iar cheile sunt instrumente de apărare ale celor mari și vicleni împotriva celor mici și lacomi.

Coco și pisica, Vârsta fericită, Piatra pițigoiului și altele au aceeași eroi, copiii, și același univers, îndreptățindu-l pe G. Călinescu să afirme că T. Arghezi rămâne un poet adevărat și în paginile de proză:

Tudor Arghezi nu este un prozator, ci un poet care se coboară cu toate aripile lirice în cronică.⁵⁸

În povestirea *Dumbrava minunată*, Mihail Sadoveanu dezvăluie aspecte ale unei copilării umbrite de tristețe, petrecută în mijlocul unei naturi feerice.

Sensibil la durerile înăbușite ale oamenilor în general, și ale copiilor în special, și inspirându-se din numeroase aspecte ale lumii infantile, cu gândurile, emoțiile, năzuințele, necazurile sau bucuriile ei, M. Sadoveanu transferă în societatea modernă o dramă pe care copiii o cunosc încă din basme: drama fetei orfane și oropsite de mama vitregă.

Într-un târg de provincie, orfană de mamă, locuiește Lizuca, o fetiță de șase ani, care nu se împacă cu atmosfera din casă, creată de mama vitregă, Mia Vasilian, găsindu-și mângâierea în prietenia devotată a cățelului Patrocle.

Povestirea debutează cu o zi de primire în casa doamnei Vasilian, într-o atmosferă tipic provincială, văzută cu ochi satiric de Sadoveanu: gazda, cu preținse însușiri și talente, face conversație plină de vervă cu musafirele, pe care, în gând, le detestă pentru înfățișar a lor dizgrațioasă sau pentru lipsa de gust a toaletelor.

Fetița este neglijată de mama sa vitregă, care-și petrece tot timpul primind vizitele prietenelor ei din societatea înaltă a orașului.

În timpul conversației, gazda se lamentează în legătură cu concesiile făcute de ea în această căsătorie, în care soțul este mai vârstnic și de condiție socială sub nivelul soției și, pe deasupra, a mai fost însurat o dată. I-a rămas

58 G. Călinescu, op. cit., p. 816.

108

și-un copil, o fetiță care... e un fel de ghimpe între ei... un copil, vai! destul de rău crescut. Asta aduce puțină umbră vieții lor, nu-i așa?

Aceasta este părerea mamei vitrege, aceste cuvinte sunt un preludiu pentru portretul Lizucăi, care apare pe nesimțite în salon, într-un moment când schimbul de complimente... mișcările rotunde, zâmbirile și poftirile locotenentului Micuș Lazăr, cumnatul doamnei Vasilian, împrăștiară în salonașul grenat... un abur de nobilă uitare și voie bună.

Gestul șocant de a se strecura spre tablaua cu șербet fără să stea deloc în cumpănă. și fără să-i pese de nobila adunare și de a-și înfige două degete în chisea scoțându-le împodobite c-o bucată nestatornică

de șerbet este semnificativ pentru tratamentul de care are parte în casa părintească și are urmări hotărâtoare pentru ea.

Fetiță mărunțică, însă voinică și plinuță, Lizuca, năcazul doamnei Vasilian, o rușine, și o nenorocire, este în același timp dihanie și soi rău pentru servitoare.

Nici aspectul fizic nu o face mai plăcută mamei vitrege: Rochița de doc albastru stătea strâmbă și în chip cu totul nepermis pe trupușorul ei. Botinuțele îi erau pline de colb și cu șireturi desfăcute. Colțunii căzuseră și arătau niște piciorușe pârlite de soare, cu genunchii nu tocmai curați. Capu-i era foarte scurt tuns, băiețește, și arăta în rotunjimea lui felurite bulbucături neregulate. Năsușoru-i mititel ar fi avut nevoie de batistă, lucru pe care-l dovedeau și mânicile rochiței! Gura-i era cam mare și obrajii prea roșii. Nu era deloc frumușică și delicată duduia Lizuca. Numai ochii căprui, umbriți de gene negre, aveau în ei câte o mică floare de lumină.

Faptul că Lizuca, nu era deloc frumușică și delicată, exprimă, în mod ironic, pretențiile mamei vitrege, pentru că, dincolo de înfățișarea neîngrijită de copil neglijat, se ascunde un chip cu o frumusețe morală, puritate și deli catețe sufletească specifice copiilor în general. Aceste calități se dezvăluie într-un mediu prietenos, altul decât cel din casa mamei vitrege.

Scoasă cu forța din salon de servitoare, care nu o simpatizează nici ea, flămândă și lipsită de apărarea tatălui, Lizuca pleacă de acasă, în amurg, spre casa bunicilor, însoțită de cățelul ei, Patrocle.

Lăsarea treptată a nopții printr-un măiestrit joc de umbre și de lumini pregătește trecerea de la real la fantastic, în lumea fetei pătrunzând perso naje din lumea fermecată a basmului: domnița, prichindeii, licuricii etc.: Și cu toate că spre răsărit se înroșea luna și creștea lumina peste pâcla ogoarelor, în pădure o umbră tainică și deasă se întindea, izvorând din văi și cotloane necunoscute... Dumbrava rămase iar tăcută în fumul ei de lumină, ca într-un vis. Și duduia Lizuca înțelegea că în farmecul acela are să se-ntâmples ceva deosebii.

Rămasă peste noapte în Dumbrava minunată, Wlde adoarme, visul ei îmbină fenomenele din realitatea înconjurătoare cu amintiri din lumea basmului, cunoscut din povestirile bunicilor. Lumea basmului, în care animalele și plantele antropomorfizate comunică cu

omul, îi este mai apropiată.

Ea se destăinuie cățelului Patrocle ca Wlui prieten adevărat, în timp ce Floarea-Soarelui lăasă să cadă deasupra copilei două petale ca niște fluturi de lumină și clătină întristată din cap.

Necazurile de copil orfan, lipsit de dragostea mamei dispar în această lume feerică cu personaje minunate din basm, pentru că ea atribuie însușiri omenești tuturor viețuitoarelor pe care le întâlnește în drumul ei. Convorbirea imaginară cu Floarea-Soarelui scoate în evidență suferințele îndurate de fetiță: Căci acasă nu mai puteam sta. Tata a bătut din picior la bunid și nu mă mai lasă la dânșii. Și când era tata acasă, mămica se sfădea cu dânsul, țipa subțire, cerea să vândă livezile și pădurea. Tata nu voia și zicea că sunt ale mele, rămase de la mama... Pe urmă tata s-a dus; iar mămica mă tot bătea, dar eu nu plângeam. Mă strecuram la Patrocle, în cușca lui, și stam acolo ascunsă și mă gândeam la mama, care s-a dus și nu s-a mai întors. Mama mea a murit.

Descriind drumul Lizucăi prin Dumbrava minunată, scriitorul împletetește acțiunile fetei cu descrieri de natură, așa cum apar în imaginația acesteia, asemănătoare, prin hiperbolizare, celor din basme: Îndată ce soarele scăpătă după culme, luna alungată de pe tărâmul celălalt ieși la răsărit, la marginea dumbrăvii. Niciodată Lizuca nu văzuse luna așa de aproape și așa de mare. O neliniște i se furișă în suflet. Spre asfințit, în fundul pădurii, clipeau încă fire de jar sub spuză; într-acolo se strecurau nestmțit cele din urmă păsărele, dându-i bună seara. Și cu toate că spre răsărit se înroșea luna și creștea lumina până peste pâcla ogoarelor, în pădure o umbră tainică și deasă se-ntindea, izvorând din văi și cotloane necunoscute. Lizuca se simți puțințel înfricoșată.

Dar fetița, aflată pentru prima dată în această situație, se va simți din ce în ce mai bine, într-o lume prietenoasă, creată în antiteză cu lumea ce tocmai o părăsise, o lume de basm în care apar ca personaje și bunicii ei.

În vis, îi apar personaje cunoscute din basme; Statu-Palmă, Sfarmă Piatră și Strâmbă-Lemne.

Povestea Lizucăi, concepută în nouă capitole, cu câte un titlu care sintetizează conținutul acestora, se desfășoară simplu, sub formă de mono log permanent, în timp ce impresiile fetei, conferă povestirii W1 farmec nespus prin aerul lor de înțelepci Wle bătrânească și

naivitate, prin umorul și duioșia lor.

1 10

de țărancă

Personajele se grupează, ca și în basme în două categorii: pozitive și negative.

Alături de Lizuca, în categoria personajelor pozitive apar și bunicii, oameni simpli și cinstiți ce duc un trai modest, care o iubesc sincer pe fetiță, Patrocle, prietenul credincios (un fel de cal năzdrăvan din poveste), viețuitoarele din pădure, cărora fetița le atribuie însușiri omenesti și personajele din lumea basmelor.

Personajele negative, mai puține, numără în primul rând, pe mama vitregă, pe servitoare și pe musafiri, martorii în fața cărora, se dezvăluie răutatea mamei vitrege. Lor li se plânge aceasta că fetița merge la bunicii ei ce locuiesc la marginea târgului și de acolo a venit cu mutre și cu obiceiuri și din această cauză nu poate să-i dea o educație aleasă și nici nu o poate îmbrăca așa cum trebuie. În realitate, neglijată și lipsită de căldura mamei, Lizuca este o fetiță care începe să înțeleagă cum este viața ei și capătă curajul și îndrăzneala să părăsească locuința părintească, pornind într-o adevărată aventură.

Mama vitregă se caracterizează prin vorbele și acțiunile ei, prin părerile despre ea ale Lizucăi și ale bunicilor. Ea este tipul mamei vitrege, care nepăsătoare față de o fetiță nevinovată, este dornică de petreceri, de o viață ușoară, lipsită de griji și de orice sentiment uman față de micuța orfană, pe care o persecută, dar și lipsită de respect față de soțul său.

Alături de monolog, în povestire apare descrierea în care alternează planul real cu cel fantastic. Cităm, alături de alte exemple și descrierea serii în care Lizuca se hotărăște să plece la bunici: Vremea era pe la toacă, dar căldura era încă în toi și juca rotind ca răsfrângerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Ulița se ridica, pustie și singuratică spre strălu cirea asfințitului. Clopote începură a bate dulce și trist, de la bisericile târgului.

Peisajul, descris cu multe comparații și epitete, creează o atmosferă tihnită, care se prelungește și în drumul Lizucăi, pregătind intrarea fetei în dumbrava Buciumenilor, similară cu împărăția minunată a poveștilor: Era în juru-le tăcere și singurătate: ș-o lumină dulce se cernea printre crengile sălciilor. Nu se auzea nici lătrat de câne, nici chemare de pasere. Parcă intraseră în ținutul de basm...

Deasupra, departe, se pleca cerul albastru spre dumbravă, curgând ca o apă: ș-o împărătească pajură plutea pe tala zului acela, cu aripile neclintite.

În ochii Lizucăi, elementele naturii capătă dimensiuni fantastice, și tot fantastice sunt și personajele din jurul fetei ca Domnița prichindeilor, care făcând un semn de amenințare spre pârâu, face să apară un podișor de argint cu parmaclâc în filigran și după un alt semn lumina lunii începu a

1 1 1

curge în poieni ca o ploaie. În această minunată atmosferă, copacii, florile capătă chipul unor arătări ciudate și fetița însăși devine personajul visului pe care îl trăiește.

Universul copilăriei este evocat și în Amintiri din copilărie de I. Creangă. În aceste amintiri, scriitorul humuleștean povestește copilăria copilului universal (G. Călinescu) și afirmația criticului atrage atenția asupra faptului că Nică a devenit un personaj în care se ascunde tipul copilului de oriunde și de oricând.

Copilăria este asociată cu jocul și joaca, care îl preocupă pe copil, eliberându-l de regulile vieții: Copilul, încălecat pe bățul său, gândește că se a fi a călare pe un cal de cei mai strașnici, pe care aleargă, cu voie bună, și-l bate cu biciul și-l strunește cu tot dinadinsul, și răcnește la el din toată inima, de-ți le auzul.

Lumea copilăriei se dovedește a fi o lume proprie, cu alte reguli și legi, aflată adeseori în conflict cu lumea oamenilor mari. În această lume, timpul își pierde mersul normal, copilul uitând de tot și de sine.

Autorul sugerează, că numai în copilărie, se păstrează inocența și că odată cu depărtarea sau ieșirea din copilărie, omul se depărtează în timp și în spațiu, ieșire ce echivalează cu pierderea inocenței, a purității, pierdere ce presupune asumarea responsabilității faptelor.

Este știut, de altfel, că în nevinovăția vârstei și a jocului, copilul nu-și asumă consecințele faptelor sale.

Episodul cu scăldatul este semnificativ în acest sens, pentru activitatea distractivă, adică jocul care îl abstrage pe copil din lumea reală, purtându-l în una imaginară, ce se desfășoară într-un prezent etern.

Cu toate că mama avea nevoie de el, Nică o șparlește la baltă, cu gând rău asupra mamei, cât îmi era de mamă și de necăjită. Știind că îl va găsi acolo, mama vine și ea într-un târziu la baltă unde asistă

neputincioasă la un adevărat spectacol, de fapt, un joc, care-l face pe Nică să uite de existența reală: mă vede tologit, eu pe/ea goală, pe năsip, cât mi ți-i gliganul; apoi, în picioare, țiind la urechi câte-o lespegioară fierbinte de la soare, cu argint printr-însele, și aci săream într-un picior, aci în celălalt, aci plecam capul în dreapta și la stânga spuind cuvintele: «Auraș, păcuraș, I Scoate apa din urechi, I Că ți-oi da parale vechi; I și ți-oi spăla cofele I și ți – oi bate dobele!». După aceea zvârleam pietrele, pe rând, în știoalna unde mă scăldam: una pentru Dumnezeu și una pentru dracul, făcând parte dreaptă la amândoi; apoi mai zvârleam câteva, de încuiam pe dracul în fundul știoalnei, cu bulbuci la gură; s – apoi huștiuliuc! și eu în stioalnă, de-a cufun dul, să prind pe dracul de un picior, căci așq ni era obiceiul să facem la scăldat, de pe când Adam-Babadam. După asta, mă mai cufundam de trei

1 12

ori în rând, pentru Tatăl, pentru Fiul și Duhul Sfânt, și înc-o dată, pentru Amin. Apoi mă trăgeam încetișor pe-o coastă, la marginea bălții, cât mi ți-i moronul, și mă uitam pe furiș cum se joacă apa cu piciorușele cele mândre ale unor fete ce ghileau pânză din susul meu.

Singur, copilul recunoaște că în starea în care se află cuprins de fericire, uitasem că mai trăiesc pe lume. Privindu-l chiar și mama cea grăbită, necăjită și cu multă treabă, irosește o jumătate bună de oră, după care, pierzându-și răbdarea, îi fură hainele, lăsându-l cu pielea goală în baltă.

Și celelalte episoade, cu cireșele sau cu pupăza, dovedesc aceeași dorință de joacă a copilului, aceeași lipsă de griji ca și aceeași lipsă de responsabilitate, dincolo de hazul pe care-l transmite, rolul lor fiind de cunoaștere și de formare. Se observă că toate sfârșesc prin eșec, pentru că Nică trebuie să învețe din toate câte ceva.

Încet-încet; sfera de cunoaștere se lărgeste, copilul luând în stăpânire lumea prin morala pe care fiecare pățanie nouă i-o impune.

Între Nică de la începutul cărții și cel de la sfârșitul ei, există o deosebire sigură.

Întâmplările trăite, l-au făcut să-și piardă inocența, să iasă din tărâmul miraculos al copilăriei, dar l-au făcut să încerce, uneori dramatic, și experiența cunoașterii, exemplificată cu sosirea la Socola, care are loc într-un târziu noaptea, ce ar putea fi un simbol al necunoscutului nepri etenos în care copilul se simte lipsit de apărare.

În volumul său de schițe, intitulate sugestiv Recreația mare,

Mircea Sântimbreanu nu se lasă atras de aspectele mirifice ale copilăriei, ci de felul cum copilul, ajuns școlar, cunoaște succese, dar mai ales insuccese, arătând că personalitatea sa în devenire, este strâns legată de rezultatele la învățătură.

Folosindu-se de o fină ironie, autorul ne face cunoștință cu elevi și eleve, mai puțin dedicați studiului și din această pricină, aflați în situații comice.

Eleva din Hamurabi, pe numele ei Eugenița, nu a învățat lecția și de frică să îl – o asculte stă pitită în banca sa ca – într-o tranșee, ascunsă după meterezul din față – cel mai spătos coleg. Mai întâi răsuflă ușurată, crezând că profesorul nu mai ascultă, pentru că a închis catalogul. Dar pentru că se înșală și profesorul pune întrebări elevilor din bancă, se strâmbă ca săge tată într-o măsea și se pitulează din nou în spatele meterezului, cu ochii închiși, așteptând glonțul rătăcit al vrunei întrebări.

Hotărâtă să nu fie prinsă – Eugenița ridică mâna, și lungită peste bancă, cu mâna în aer, pare o praștie întinsă, din care e gata să-și ia zborul... răspunsul.

1 13

La următoarea întrebare, tocmai când plănuia să scape intenționat penarul pe jos, este numită să răspundă. Neavând încotro șovăitoare, palidă, răspunde cu glasul pierdut: Habar... n-am.

Concluzia sau învățătura schiței este că nicio strategie nu este valabilă, atunci când un elev nu învață lecția.

Se remarcă comparațiile. Pentru a nu fi văzută de profesor, eleva care nu și-a învățat lecția la istorie se lipește și mai tare de pupitru, ca un calcan de fundul mării.

La ora de fizică, elevul Tică Itu, repetent, în timp ce profesorul explică la tablă legea Boyle-Mariotte, se gândește că mult mai eficientă ar fi o altă lege, prin care fiecărui elev repetent să i se dea nota I O din oficiu la fiecare obiect la începutul fiecărui trimestru... Neatent la explicațiile profesorului, nu înțelege nimic și atunci când este întrebat ce este legea Boyle-Mariotte, el răspunde, comparând-o cu legea, la care visa, că este o mare nedreptate.

Schița îndeamnă elevii să fie atenți la explicațiile profesorului, din timpul predării. (O mare nedreptate).

Autorul nu comentează acțiunile elevilor care greșesc, ci pune în fața cititorului faptele lor reprobabile, de copii mincinoși, corigenți sau

repetenți, neatenți etc.

Faptele lor se află la granița dintre comedie și tragedie. Astfel, elevul Cămui Aurel, în loc să fie atent și să învețe matematică, în respectivele ore, el, căpitanul echipei de fotbal, se preocupă să organizeze un meci amical cu echipa altei clase. După șase provocări, toate concepute în orele de matematică, după antrenamente și alte pregătiri, elevul, căpitan de echipă nu este lăsat să joace chiar de echipa sa, pe motiv că a rămas corigent la matematică.

Supărarea băiatului este redată concis, aproape telegrafic, cu o undă de umor: Lăsându-l câteva clipe să-și caute cuvintele în fundul bascului pe care-l răsucea în mână, ca un șofer volanul la serpentine, mi-am privit cu atenție iritatul vizitator. Furtună. Obrazul – nor. Ochii – fulger. Vocea – tunet. În această stare, își mărturisește necazul: Vă spun sincer... nici n-am cuvinte”. Știți ce-au făcut? Știți de ce au fost în stare? „Ei bine, n-o să ghiciți niciodată”. Nu m-au primit să joci Pe minei Cămui Aurel. Stoper. Căpitanul echipei... Și știți de ce?”. Pentru că sunt căzut la matematică”. E nemaipomenit! Vă spun sincer, nici n-am cuvinte”. Să nu mă lase ei să joc, pe mine, Cămui Aurel, stoper, căpitanul echipei, și care mi-am sacrificat toate orele de matematică din trimestrul îi pentru meciul acesta. (N-am cuvinte).

1 14

Folosind aceeași metodă, schița Cavalerul dreptății îl prezintă pe

Gogu Buzdugan, care, cu bicepsii lui de beton, cu caracterul său cutezător și generos, cu cavalerismul său, ce are ca deviză Onoarea mai presus de orice, este, de fapt „un fals cavaler ai dreptății.

Faptele lui contrazic vorbele, onoarea pe care o apără cu atâta străș nicio se dovedește a fi greșit înțeleasă. Cavalerismul său – o vorbă goală.

Aflând că o fetiță a fost bătută de un băiat, cavalerul Gogu Buzdugan se repede să-i facă dreptate întunecat, răzbunător, răvășit de indignare: Ascultă, mă huliganule, de ce ai lovit această biată fetiță? Netrebnicule, nu vezi ce slabă e?

Netrebnicul și huliganul se apără, spunând că n-a bătut-o pe fată, ci numai a înghiontit-o, pentru că l-a făcut obraznic.

Dar apărătorul onoarei, cavalerul dreptății reacționează invers de cum ne așteptam., Fata din fetiță slabă devine o musculiță, care a avut îndrăzneala să insulte un băiat, făcându-l obraznic: Cum îți

permiți tu, o musculiță, să insu/ți un băiat? Bine ți-a făcut! Șterge-o, că-ți dau un brânci de nu te vezi!

Scuza și vorbele adresate băiatului pe care, la început îl numise huligan, ne lămuresc ce înțelege el prin onoare și ce fel de dreptate slujea: Uite ce e, amice. Te rog să mă ierți. Știi, eu credeam că ai bătut-o fără niciun motiv... Dar, dacă te-a jignit, sunt de acord. Asta e o chestie de onoare!

Condamnată, rară alte comentarii este și fapta unui băiat, care, nevrând să stea la rând la telefon, preferă să mintă. Băiatul îi uimește pe oamenii de la telefonul public, prin recunoașterea unui mod original de a învăța: Pac, pac – două noduri și așa mai departe, pac – pac – pac – pac! Adio uitare! Vii la teze cu mâinile în buzunare, fluierând, fără ghiozdan. Maculatorul de istorie – batista de la piept; caietul de geografie – o batistă cadrilată; la geometrie, la aritmetică – una în dungi respectiv pepit. „Nici nu mai dau pe la librărie. Direct la Textila. De data aceasta, băiatul șiret, ce se crede grozav, este admonestat de oamenii de la telefon, care îl privesc cu compătimire și nesfârșită milă: La urmă, nepricopsitul. La coadă!

Adevăratul personaj al schițelor lui M. Sântimboreanu este micul școlar. El este ironizat de autor pentru că face greșeli de scriere (Se caută o greșeală), nu înțelege ce înseamnă prietenia (Dubla calitate), nu citește, dar improvizează (Un băiat citit), nu știe ce înseamnă adevărata dărnicie (Dar nicia) etc.

Autorul nu-și manifestă aprobarea sau dezaprobarea pentru faptele micului școlar, pentru șmecheriile lui improvizate și păguboase, notând lapidar reacțiile colegilor ce-i sancționează acțiunile.

1 15

Elevul leneș, dar șmecher, ce vrea să braveze este personajul principal al schițelor, mici scenete, a căror acțiune se petrece în clasă, în curtea școlii sau acasă.

Fără a cădea în didacticism și fără a plictisi, schițele lui M Sântim breanu, satirizând comportamentul unor elevi, contribuie la formarea unor trăsături pozitive de caracter.

1 16

Natura și viețuitoarele

Accesibilitatea și adeziunea micilor cititori la scrierile despre natură și viețuitoare se explică prin crearea unui univers similar celui

uman, în care copiii se regăsesc pe deplin. Ei privesc animalele, plantele în chip antropomorfizant, atribuindu-le gândurile, sentimentele, grijile, aspirațiile proprii. În lumea viețuitoarelor apar relații sociale și familiale, ciocniri între puternici și slabi, buni și răi, bogați și săraci, apar drame omenești ca înstrămarea, inadaptabilitatea, pedeapsa neascultării, consecințele lenei, ale răutății, înclăștarea teribilă în lupta pentru supraviețuire și perpetuarea speciei etc.

Personificarea este procedeul artistic important în înfățișarea acestei lumi miraculoase a necuvântătoarelor.

Emil Gârleanu publică în 1910 volumul *Din lumea celor care nu cuvântă*, prin care se introduc în literatura română povestiri inspirate din lumea plantelor, găzelor și animalelor. Bun cunoscător al naturii, el s-a apropiat cu înțelegere, sensibilitate și dragoste de lumea viețuitoarelor mărunte, în a căror viață a găsit similitudini, creând o altă lume, a necuvântătoarelor în care a descifrat sensuri și învățăminte de mare preț pentru oameni.

În schița *Gândăcelul* se subliniază încrederea în forțele proprii. Antiteza dintre realitate, gândăcelul fără prea mari puteri și visul sau aspi: rația sa – ajungerea la soare – constituie un bun exemplu pentru copii.

O altă scriere cu un mesaj important este și *Căprioara* – puterea dragostei materne, dusă până la sacrificiul suprem.

Schița debutează printr-un moment cheie din viața acestei ființe delicate a pădurii, momentul în care trebuie să se despartă de puiul ei, ajuns la vârsta înțărcării, pentru a-l lăsa să trăiască singur, conform legilor eterne ale naturii. Atmosfera este calmă, liniștită, neprevestind nimic din tragedia ce avea să urmeze: Pe mușchiul gros, cald ca o blană a pământului, căprioara stă jos, lângă iedul ei. Acesta și-a întins capul cu botul mic, catifelat și umed, pe spatele mamei lui și, cu ochii închiși, se lasă dezmiardat. Căprioara îl linge, și limba ei subțire culcă ușor blana moale, mătăsoasă a iedului.⁵⁹

⁵⁹ Emil Gârleanu, *Din lumea celor care nu cuvântă*, București, Editura Ion Creangă, 1981.

Fiind umanizată, căprioara devine un adevărat simbol al dragostei materne, cu toate implicațiile ei: tandrețe, milă, teamă, durere, curajul gestului dramatic, dar necesar despărțirii spre binele

puiului.

Lupta din sufletul căprioarei este înfățișată cu atribute omenești:

Mama îl privește și-n sufletul ei de fugarnică încolțește un simțământ stăruitor de milă pentru ființa fragedă căreia i-a dat viață, pe care a hrănit-o cu laptele ei, dar de care trebuia să se despartă chiar azi, căci vremea înțărcatului venise de mult încă. Și cum se uita așa, cu ochii îndurerați, din pieptul căprioarei scăpă un muget înăbușit de durere; iedul deschise ochii. Căprioara se îmbărbătează, sare în picioare și pornește spre țăncurile de stâncă din zare, printre care vrea să-l lase rătăcit. Acolo sus, e păzit și de dușmănia lupului și de iscusința vânătorului, căci pe muchiile prăpăstiilor acelora numai ele, caprele, puteau a se încumeta. Acolo l-ar fi știut că lângă dânsa.

Căprioara pornește cu iedul spre munți, într-un ritm alert, pentru a-i încerca puterile: Căprioara își azvârle picioarele în fugă fulgerătoare, în salturi îndrăznețe. Nici iedul nu se lasă, ținându-se voinicește de urmă. Pe picioarele subțiri ca niște lujere „iedul se avântă ca o săgeată behăind vesel și zburdând de bucurie.

În comuniune perfectă cu animalele, natura se schimbă, devenind amenințătoare și prevestind, parcă, ceea ce urma să se întâmple: Trece din poiană în poiană, intră apoi pe supt bolți de frunze, pe urmă prin hrube adânci de verdeață, până ce pătrunde în inima întunecată, ca un iad, a pădurii.

Pădurea devine într-adevăr un loc primejdios, pentru că simbolic, lumina scade, iar spațiul se micșorează.

Pe măsura tensiunii trăirilor căprioarei, scenele dinamice se domolesc brusc și punctul culminant îl constituie întâlnirea cu lupul și hotărârea mamei de a-i abate atenția de la ied, salvându-l cu prețul vieții ei. Exprimarea este lapidară, cerută de apariția surprinzătoare a dușmanului, de dramatismul neașteptat al situației: Dar în aceeași clipă căprioara se oprește, ca de o presimțire aduimcând. În fața ei, supt o cetină, ochii lupului străluceau lacomi. Un salt, și iedul ar fi fost sfâșiat. Atunci căprioara dă un zbieret adânc, sfâșietor, cum nu mai scosese încă, și, dintr-un salt cade în mijlocul luminișului.

Grija pentru ied depășește orice durere fizică a mamei, iar jertfa ei transmm: v:!... Pde. profundă emoție: Prăbușită în sânge, la pământ, supt colții fiarei, căprioara rămâne cu capul întors spre iedul ei și numai când acesta, înspăimântat, se topește în adâncul păci. urii,

căprioara simte dure rea, iar ochii i se tulbură de apa morții.

118

Iedul se topește în adâncul pădurii, departe de primejdie, în timp ce imaginea lui va fi ultima din ochii și inima mamei.

Scriitorul, plin de compasiune, prețuiește jertfa mamei într-o una gine metaforică de mare frumusețe: iar ochii i se tulbură de apa morții.

Umanizând Lumea celor care nu cuvântă, scriitorul ne oferă o schiță, de o incontestabilă valoare, instructiv-educativă. Alături de cunoștințe despre viața căprioarelor, scrierea prezintă, într-o atmosferă tulburătoare, cel mai nobil sentiment uman – dragostea de mamă, dusă până la sacrificiul suprem.

O aftă creație inspirată din sentimentele de dragoste și de sacrificiu ale mamei este Puiul de I. Al. Brătescu-Voinești.

În povestiri ca Privighetoarea, Moartea lui Castor, Puiul, autorul surprinde anumite aspecte ale relațiilor dintre om și natură, aspecte cu semnificații profunde. În același timp, el condamnă intervenția omului care distruge echilibrul și armonia naturii.

Titlul este sugestiv: un pui de pasăre sau un pui de om se confruntă cu marile necunoscute ale existenței și pentru că nu ține seama de experiența celor mari, cade victimă propriilor sale greșeli. Mesajul moral este formulat chiar la început, într-un moto: Sandi, să ascuți pe mămica.

Chiar dacă vârsta copilăriei se caracterizează prin curiozitate, neastâmpăr și în același timp naivitate, ideea este că cei mici trebuie să se folosească de experiența de viață a părinților, să-i asculte și să le urmeze povețele, pentru a reuși în viață.

Scrierea se bazează pe câteva aspecte esențiale din viața păsărilor călătoare: sosirea în țară, pregătirea cuibului, clocirea și apariția puișorilor, învățarea zborului, părăsirea meleagurilor noastre din cauza iernii nemiloase.

Totul se desfășoară după niște legi ale naturii în virtutea cărora aceste ființe luptă cu primejdiile, adaptându-se la noile condiții de viață pentru a supraviețui.

Cei șapte puișori ca niște gogoși de mătase sunt hrăniți cu dragoste de prepelița mamă: Prepelița prindea câte o furnică ori câte o lăcustă, le-o fărâmița în bucățele mici, și ei, pici pici pici, cu cioculețele lor, o mâncau numaidecât. La chemarea drăgăstoasă a mamei pitpalac,

puișorii se adunau grămadă ca sub un cort, sub aripile ocrotitoare ale prepeliței.

Urmează lecțiile de zbor care se făceau dimineața spre răsăritul soarelui, când se îngâna ziua cu noaptea, și seara în amurg, căci ziua era primejdioasă din pricina hereților.

Dacă ceilalți pui erau cumiți și ascultători, puiul cel mare, din dorința de a cunoaște repede totul, se detașează de ceilalți, ignorând sfaturile și îndemnul date de mamă.

119

La prima greșală scapă nevătămat: prins de un secerător, acesta îi dă drumul, la îndemnul unui bătrân. Din prima lecție practică de morală nu înțelege nimic, deși Ce frică a pățit, când s-a simțit strâns în palma flăcă ului, numai el a știut; îi bătea inima ca ceasornicul.

Prepelița îl ceartă cu îngăduința mamei care își iubește copiii, și-i iartă, mai ales că sunt la prima abatere: Ea l-a luat, l-a mângâiat și i-a spus: «Vezi ce va să zică să nu mă ascuți? Când te-i face mare, o să faci cum vei vrea tu, dar acum că ești mic, să nu ieși niciodată din vorba mea, că poți să pățești și mai rău.

Conștientă că puiul cel neascultător va păți. ceva rău, ea încearcă să meargă înainte, având grijă și de ceilalți puișori.

Din nou, neascultător, puiul va fi împușcat în aripă de un vânător și din acest moment începe drama mamei și a puiului, dramă analizată cu finețe și sensibilitate de autor.

Știindu-și puiul condamnat, prepelița disimulează și-și ascunde perfect suferința. Dar, în timp ce îngrijorarea ei crește, crește și speranță (I. puiului în vindecare. Mama se străduie dureros să găsească o soluție salvatoare: În inima bieteii prepelițe era o luptă sfâșietoare. Ar fi vrut să se rupă în două: jumătate să rămână cu puiul schilod, care se agață de ea cu disperare.

Trăind și gândind omeneste, prepelița trebuie să ia o hotărâre: să salveze pe cei șase pui sănătoși părăsindu-l pe cel și așa, sortit morții sau să piară cu toții în frigul iernii. Dilema se rezolvă în mod logic: Decât să-i moară toți puii, mai bine numai unul – și fără să se uite înapoi, ca să nu-i slăbească hotărârea, a zburat cu puii zdraveni.

Drama puiului neascultător se consumă în mijlocul naturii, aflată sub rotația anotimpurilor. Iama cu ninsoare și viscol, cu un senin ca sticla și cu ger aprig îi va face rău numai puiului neascultător, ceilalți continuându-și viața în celelalte anotimpuri.

Sfârșitul puiului, rămas singur, vine ca o pedeapsă meritată: La marginea lăstarului, un pui de prepeliță, cu aripa ruptă, stă zgribulit de frig. După durerile grozave de până adineauri, urmează acum o picoteală plăcută. Prin mintea lui fulgeră crâmpie de vedenii... miriște". un carâmb de cizmă pe care urcă o furnică". aripa caldă a mamei. Se clatină într-o parte și într-alta, și pică mort, cu degetele ghearei împreunate ca pentru închinăciune.

Dincolo de valoarea cognitivă a textului, de mesajul etic explicit, Puiul se constituie într-o caldă și vibrantă pledoarie pentru virtuțile mamei, ființă unică, înțeleaptă, iertătoare, capabilă de o dragoste fără seamăn față de copiii ei. Morala este evidentă.

120

Școala și familia

Școala și familia joacă un rol fundamental atât în formarea, cât și în destinul unui om.

Procesul de formare și de cunoaștere, pe care îl face posibil școala ca instituție socială, se completează cu educația primită în familie și amândouă exercită o influență importantă asupra vieții copilului.

Problemele școlii și ale familiei nu reprezintă doar teme ale literaturii române sau universale, ci probleme proprii copiilor, cu care aceștia se confruntă în viața de zi cu zi.

O imagine negativă a școlii și a familiei, consemnată cu intenție critică, ne arată! L. Caragiale în momentele și schițele sale, inspirate din mediul burghez și mic-burghez.

Școala și familia devin în literatura lui **L. L. Caragiale** teme importante în schițele Un pedagog de școală nouă, Bacalaureat, Lanțul slăbiciunilor, Premiul I, Dascăl prost, Vizita, Dl Goe etc.

Interesul autorului față de școală se explică prin faptul că în spațiul acestei instituții se confruntă trei tipuri de mentalități: a elevilor, a dascălilor, a părinților.

În felul acesta poate fi surprinsă o mentalitate mai generală, a locului și a timpului, aflată la originea binelui sau a răului din societate.

O atenție specială arată **L. L. Caragiale** față de tipul dascălului, al cărui exponent caricatural este Marius Chicoș Rostogan, pedagogul nostru absolut, cum îl numește autorul în schița Un pedagog de școală nouă (de fapt mai multe schițe grupate sub acest titlu: Conferința, O inspecțiune.

Ajunul examenelor, Examenul/anual).

El debutează în învățământ printr-o memorabilă conferință didactică, tocmai pentru că omul se considera, și era considerat și de cei din jur, ca o celebritate didactică. Importanța pe care și... odă pedagogul rezultă din tonul doct, cu citate latinești, din ținuta protocolară, din aroganță: Onorat aughitoriu, Vom căuta să ne rostim astăzi ghespre metoda ghe a preda grămakica în jenăre și apoi numai doară ghespre metoda intuikivă și ghespre răspunsurile neapărake, neșăsitake ghe logica lucrului, amăsurat inkelijintâi școlerului.

Î trebat despre genul neutru, școlerul inocent cumu-i, el nu poake da exemplul aghecvat; eu, pedagogul, atuncea-s gata să-i dau ilustrațiunea keoriei. Și iată ilustrațiunea dată de pedagog: Neutru! Neutru mai apoi.

121

dacă-i calul masculin și iapa feminină, neutrii catârul, carele nu-i nici cal, nici iapă, nici măgar, nici cal: e catâr, aghică corșitură, ghe îmbele jenuri, și mai gheparke pentru aceea se consultă zoologhia, care-i o altă știință naturale, și doar natura/ia non sunt turpia... După aceea doară, școlerul musai să fie, în rățiunea sa puerilă, eghificat pe gheplin ghe jănurile tuturor substankivelor.

În realitate, distinsul nostru pedagog absolut este un semidoct, un caraghios, o adevărată catastrofă intelectuală. Conferința ținută este un exemplu de incultură și prostie...

Caragiale preferă să-și pună personajul în situația de a se prezenta consemnându-i replicile și modul de a vorbi, autorul retrăgându-se din scenă și cedând locul personajului său.

Pe lângă fonetismele lingvistice care provoacă hohote de râs (ghespre, roskim etc.), fondul conferinței depășește orice aberație. Faimoa sale ineptii sunt debitate și în fața unui inspector care îl vizitează și găsește că metoda lui este admirabilă, apreciere căreia Rostogan îi răspunde co infatuare că e metoda lui Peștaloțiu.

Satira lui Caragiale nu se îndreaptă numai asupra ignoranței și a prostiei personajului, ci vizează și aspecte mai profunde, cu implicații sociale. Marius Chicoș Rostogan este tipul reprezentativ al școlii burgheze, care avea un vădit caracter de clasă, discriminatoriu.

La Examenul anual ilustrul pedagog se dovedește a avea două fețe, în relațiile cu părinții și cu elevii: pe de o parte, arrogant cu cei slabi, pe de altă parte, slugarnic cu cei puternici.

Marcând o predispoziție pentru injustiție, pedagogul pervertește ierarhia reală a meritelor, falsificând nota ca factor de apreciere.

Două mahalagioaice asistă la examenul copiilor lor. Profesorul, pedagogul nostru absolut, ascultă pe copiii mahalagioaicelor. E foarte aspru și foră chef Mamele stau înțepate pe scaune, unde sau așezatforă să fie poftite. Profesorul (către elevul Popescu, care n-a răspuns la trei întrebări): No! prostule, dacă nu știi pe estea, cares ghe tot simple și jenăra/e, apoi spune-ne rățiunea pentrucarea româniei au kins să urmeze o polikikă jermână pe timpul lui Mihaele-Bravul? Popescu:? Profesorul: No! spune odată! Popescu:? Profesorul (energic): A-feri la loc, boule! (Către mama lui Popescu care este foarte mânănită): Că-z prost l-ai fă. cut, cucoană! apoi ăștuia doară numai paie să-i dai să mănce. (Mama lui Popescu plânge). Că-z geaba te mai bocești acum! nu-l mai dreji. Are să mai steie însă șapke ani repekinke...

După puțin timp, intră în clasă și doanșla Ftiriadi cu copilul, fiind întâmpinați de pedagog foarte emoționat, ocazie cu care se vede cea de-a

122

două față a profesorului. Micul Ftiriadi este și el supus examenului oral: No, acum, tânărul Ftiriadi! Spune-ne, s-audă și ilustra matroană, onorata ta mamă: nu-i așa că pământul se-nvârke în jurul soarelui trei ani câte 3 65 ghe zile și mai apoi al patruilea în 366 ghe zile? Micul Ftiriadi: Da, dom'le. Profesorul (face semne de aprobare doamnei Ftiriadi care, foarte satistă cută, se scoală de la locul ei, drege cravata băiatului, îl sărută și se așază iar la loc): No, nu-i așa că presiunea se ghemonstră suficientă prin cele două emisfere ghe Maggheburg? Micul Ftiriadi: Da, dom'le. Profesorul (către clasa întreagă): No, boilor, vegheați numai exămplu ghe aplicățiune! (Către micul Ftiriadi): No, încă una și – apoi basta! Spune-ne: nu-i așa că loane Corvin ghe Huniaghe, și Makiaș Corvin, ș-apoi dup-aceia doară toți magnații maghiari fost-au români ghe-ai naști? Micul Ftiriadi: Da, dom'le. Profesorul: Bine! Bravo! Emininke!!!

Și ilustrul pedagog, ține, în final, să ne arate cu orice preț, că metoda nouă rămâne o pură ficțiune, realitatea fiind a insultei sau a incapacității lui intelectuale: Ilustră doamnă, că-z asta ni-i misiunea. Datoria ni-i să luminăm jenărațiunile june: că-z fără instrucțiune și educațiune, un popor doară e învins astăzi în lupta pentru existență, și

cine-i învins, apoi acela dă-l dracului! vorba lăkinească: una salus vickis, nul/am sperare salukem.

— Insistența autorului asupra școlii cât și a familiei este motivată: spiritul în care sunt formați copiii, valorile propuse decid atitudinea lor de mai târziu în societate și în viață.

Dar educația burgheză începe încă înainte de școală, în familie, și Caragiale zeflemisește și satirizează metodele de educare a odraslelor burgheze. Este criticat răsfățul abuziv, care face din copii un fel de mici tirani ai părinților. Aceștia își merită soarta deoarece le cultivă obraznicia și orgoliul.

Goe, din schița D-l Goe este adus la București ca să nu mai rămâie repetent și anul acesta. Trei cucoane, m-am mare, mamița și tanti Mița pleacă cu băiețașul spre București. Când m-am mare observă cu admirație că lui Goe îi șade bine cu costumul de marinei și mamița rectifică, spunând marinai, domnul Goe le întrerupe: – Vezi, că sunteți proaste amândouă?...

Nu se zice marinai și nici marinei...

— Da cum, procopsitul? Întreabă tanti Mița cu un zâmbet simpatic.

— Mariner...

— Apoi def n-a învățat toată lumea carte ca dumneata! zice m-am mare, și iar sărută pe nepoțel și iar îi potrivește pălăria de mariner.

Neascultând de sfaturile celor trei doamne, precum și de sfatul unui domn de a nu scoate capul pe fereastră, Goe se strâmbă la urât și-și pierde pălăria, care a zburat pe fereastră, având în panglică biletul de tren.

123

Răsfățatul copil nu se astâmpără și în continuare se blochează acolo unde nu intră decât o persoană, prilej de țipete și de amenințări cu moartea, dacă nu se va găsi băiatul: – Vai de mine! țipă cucoana, nu-i băiatul. Unde e băiatul!... s-a prăpădit băiatul! Și toate cucoanele sar...

— A căzut din tren băiatul! Țațo mor! Dar după ce conductorul liberează pe captiv, toate trei cucoanele îl sărută dulce, ca și cum l-ar revedea după o îndelungată absență, de parcă ar fi făcut cine știe ce faptă bună.

Schița Vizită prezintă un alt Goe, de data aceasta cu numele de Ionel Popescu, un copilaș de vreo opt anișori. Madam Popescu, mama

sa, se plânge musafirului venit în vizită de Sf. Ion, ziua onomastică a lui Ionel, că nu mai are timp de plimbare, de teatru sau de petreceri, fiind foarte ocupată cu educația lui Ionel.

Să-ți spun drept, cât era Ionel mititel mai mergea: acu, de când s-a făcut băiat mare, trebuie să mă ocup de el; trebuie să-i fac educația. Și nu știți dv. bărbații, cât timp îi ia unei femei educația unui copil, mai ales când mama nu vrea să-l lase fără educație!

Această mărturisire a gazdei pregătește contrastul dintre aparență și realitate, pentru că suita de întâmplări ce urmează arată că tânărul nu avea educația cu care se lăuda mama lui: îmbrăcat în uniformă de maior de roșiori, băiatul o deranjează pe servitoarea din casă de la treburile ei, bate toba și cântă din trâmbiță atât de tare, încât cei doi nu se mai aud vorbind, o lovește pe mamă cu sabia peste obraz. După toate aceste fapte, mama, a cărei vorbărie despre educația fiului devine ridicolă, îl sărută și-l întreabă:

Vrei să moară mama?

Însă Ionel nu se oprește aici: ia o țigară din cutia musafirului, fumează, i se face rău, ia o minge și lovește ceașca de cafea a musafirului, pătându-i costumul, în timp ce mama lui, tot mai încântată, îi zice musafirului:

— Scuipă-l să nu-l deochi!... Nu e nimic! iese... Cafeaua nu pătează! Ajuns acasă, musafirul a înțeles de ce maiorul ieșise un moment cu cheseaua în vestibul – ca să-mi toarne dulceață în șoșoni.

Un alt document prețios în ceea ce privește istoria școlii noastre este opera lui I. Creangă Amintiri din copilărie, deoarece conține aspecte legate de începuturile învățământului românesc. În egală măsură apar informații și despre familia autorului, punctul de vedere al fiecărui membru al familiei față de școală.

În Amintiri din copilărie apar imaginile a patru școli, din locuri diferite: din Humuești, din Broșteni, din Târgu-Neamț și din școala de catiheți din Fălticeni.

124

Creangă evocă școala dintr-o perspectivă comică, cu mult umor, subliniind în felul acesta limitele școlii din vremea lui: caracterul impro vizat, lipsa dascălilor și a manualelor, brutalitatea metodelor pedagogice, corupția.

La școala din Humuești se adună copiii. la îndemnul părintelui Ioan de sub deal, care înipreună cu bădița Vasile, dascălul bisericii era

tuia pe oameni să-și deie copiii la învățătură. Printre metodele pedagogice se cuvine să amintim de un scaun nou și lung numit Calul bălan precum și de un drăguț de bicișor de curele, împletit și frumos, numit Sfântul Nicolai, cu care făceau cunoștință elevii care nu se purtau bine în școală. Nu de puține ori, frica de cele două așa-zise metode pedagogice îi speria pe copii și nu se mai întorceau la școală.

Bădița Vasile cuminte, harnic și rușinos ca o fată mare este luat la oaste cu arcanul, și deși în sat, mai exista și dascălul Iordache, fărnăitul de la strana mare, care clămpănea de bătrân ce era și care mai avea și darul suptului, școala rămâne pustie.

De la școala din Broșteni, Creangă nu ne spune prea multe. Mai întâi, el și Dumitru au fost tunși de unul dintre școlari, la porunca profesorului, apoi nea pus în rând cu ceilalți școlari și ne-a dat de învățat, după puterea noastră, între una-alta, și «Îngerul a strigat» pe dinafară.

Pentru că au luat râie de la caprele Irinucăi, dascălul nu i-a mai primit la școală și așa a luat sfârșit învățătura de la școala din Broșteni. La școala din Târgu-Neamț îl are ca profesor pe părintele Isaia Duhu și elevii dădeau examen dinaintea stareșului Nionil, un bătrân olog, care ne era tuia cu duhul blândeții să ne ținem de ceaslov și psaltire; căci toate celelalte învățături, zicea el, sunt numai niște ereticii care mai mult amărăsc inima și tulbură sufletul omului. Dar părintele Duhu îi mai învăța și câte oleacă de aritmetică, de gramatică, de geografie și din toate câte ceva după priceperea noastră.

Rămânândjără tovarăși de ispravă (Nică Oșlobanu, Ion Mogorogea, Gâtlan, Trăsnea) care plecaseră să învețe la școala catihetică din Fălticeni, și primind și o bătaie așa din senin de la părintele Isaia, Nică îi roagă pe părinți să-l ducă și pe el la catihet.

Cum se ajungea la școala de catiheți ne spune tot Nică. Galbeni, stupi, oi, cai, boi și alte bagateluri de alde aceste, prefăcute în parale, trebuiau să ducă dascălii plocon catihetului de la fabrica de popi din Fălticeni; ș-apoi lasă-te în conta să inției-sale, că te scoate poponeț, ca din cutie. Acesta era ploconul, în general, pe care trebuia să-l dea părinții viitorilor popi. Tatăl lui, însă, a scăpat mai ieftin: Pentru mine însă numai

două merțe de orz și două de ovăz a dat tata cui se cuvine, de am fost primit în Fălticeni, căci școala era numai de mântuială; boii să iasă.

De la fabrica de popi din Fălticeni aflăm diverse moduri de a învăța ale viitorilor preoți, lăsați fără îndrumare și fără supraveghere de catihet. Repetarea mecanică și inutilă a CWIO – științelor, din care nu înțelegeau nimic, adevărat, cumplit meșteșug de tâmpenie, stă la baza tuturor metodelor de la acea școală. Aceasta, ca și alte metode de învățare sWit prezentate cu vervă și umor: Unii dondăneau ca nebunii, până-i apuca amețeala; alții o duceau numai într-un muget, cetind până le perea vederea; la unia le umblau buzele parcă erau cuprinși de pedepsie; cei mai mulți umblau bezmetici și stăteau pe gânduri, văzând cum își pierde vremea, și numai oftau din greu, știind câte nevoi îi așteaptă acasă. Și turbare de cap și frântură de limbă ca la acești nefericiți dascăli, nu mi s-a dat a vede; cumplit meșteșug de tâmpenie, Doamne ferește.

Concluzia rezultată din asocierea celor două cuvinte meșteșug de tâmpenie amuză și îndulcește accentul satiric, spre a sublinia nota comică a. evocării. Elevii se deosebesc în funcție de relația fiecăruia cu aceste metode de învățare. Dacă Nică, numit atunci Ștefănescu, sau Mirăuță se detașează de metodele școlii: Eu, ca și Mirăuță nu mă prea osteneam până-ntr-atâta, să mor învățând; că doar nu-mi plângeau copii acasă, nici dădusem câți hetul cel plocon mare pe acolo, Trăsnea săracul sau Davidică învăță gramatică până la epuizare și chiar mai rău. Factorul formator pe care trebuie să-l aibă școala devine Wlul deformat, chiar ucigaș. Davidică flăcău de munte, cu barba în furculiță și favorite frumoase”. cu obraji rumeni ca doi bujori”, ușor ca o căprioară și rușinos ca o fată mare, Dumnezeu să-l ierte! că n-avu parte să se preuțească. A murit, sărmanul, înainte de vreme, înecat cu pronumele conjunctive, peritu-le-ar fi numele să le peară, că au mâncat juvaier de flăcău!

Mama lui Nică, apare ca o ființă superioară, un bun pedagog, care știe să laude, dar și să mustre cu măsură. Smaranda vrea ca băiatul ei să învețe carte căci auzise ea spunând la biserică în Parâmei că omul învățat înțelept va fi, și pe cel neînvățat slugă-/ va avea. Ea este în stare să toarcă-n furcă, și să-nvăț mai departe pentru a deveni preot. Ba mai mult, în slăbiciunea ei pentru mine ascultă tot felul de ghicitoare și ajunge să creadă că am să ies un al doilea Cucuzel, podoaba creștinătății, care scotea lacrimi din orice inimă împietrită, aduna lumea de pe lume în pustiul codrilor și veselea întreaga făptură cu viersul său.

Mama se află în veşnice discuţii cu tatăl lui Nică, care nu se bucura ca băiatul lui să meargă la şcoală: Din partea tatii, care ades îmi zicea în bătaie de joc: «Logofete, brânză-n cuiu, lapte acru-n călimări, chiu şi vai

126

prin buzunări! „puteam să rămân cum era mai bine: «Nic-a lui Ştefan a

Petrel», om de treabă şi gospodar în Humuieşti. Vorba ceea: Decât codaş la oraş, I Mai bine-n satul tău fruntaş.

Tatăl nu mai vrea să dea bani ca fiul lui să meargă la şcoală: Nu face băietul ista atâţia husăşi, cu straie cu tot, câţi am dat eu pentru dânsul până acum, în schimb mama încearcă diverse metode pentru îmbunarea soţului:

— Sărmane omule! Dacă nu ştii boabă de carte, cum ai să mă înţelegi?...

Măi, omule, măi! Ai să te duci în fundul iadului şi n-are cine te scoate, dacă nu te-i sili să-ţi faci un băiat popă! De spovedanie fugi ca dracul de tămâie. La biserică mergi din Paşti în Paşti. Aşa cauţi tu de suflet?

Mama câştigă până la urmă şi omul matur de mai târziu apreciază ştiinţa de carte, fiind pentru o perioadă bună de timp, învăţător.

Şi bunicul David Creangă din Pipirig este de partea şcolii: Nu-i rău, măi Ştefane, să ştie şi băiatul tău oleacă de carte... Dar cartea îţi aduce şi oarecare mângâiere. Eu, să nu fi ştiut a ceti, de mult aş fi înnebunit, câte am avut pe capul meu... Din cărţi culegi multă înţelepciune, şi, la drept vorbind, nu eşti numai aşa, o vacă de muls pentru fiecare.

Mama şi cu bunicul au ţinut morţiş ca fiul şi respectiv nepotul, să meargă la învăţătură, care, în timp, devine rostul vieţii lui, iar anii de şcoală, al căror rol formativ este esenţial, drumul spre cunoaştere.

127

Basmul

În general, basmul este definit drept o creaţie epică, de origine populară, în care elementele realului se îmbină cu cele fantastice.

În formularea lui G. Călinescu, basmul e un gen vast, depăşind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, ştiinţă, observaţie morală etc. Caracteristica lui este că eroii nu sunt numai oameni, ci şi anume fiinţe

himerice, animale... Ființele neomenești din basm au psihologia și sociologia lor misterioasă. Ele comunică cu omul, dar nu sunt oameni. Când dintr-o narațiune lipsesc acești eroi himerici, n-avem de a face cu un basm. 60

Derivat din v. st. basni – născocire, scornire, termenul definește o specie a epicii populare (de regulă în proză) și culte, cu răspândire mondială, în care se narează întâmplări fantastice ale unor personaje imaginare (feți-frumoși, zâne, animale năzdrăvane etc.), aflate în luptă cu forțe nefaste ale naturii sau ale societății, simbolizate prin balauri, zmei, vrăjitoare etc., pe care ajung să le birui în cele din urmă.6

Asupra genezei basmelor s-au emis mai multe teorii.

Frații Jacob și Wilhem Grimm sunt adepții teoriei mitologice, potrivit căreia basmele au origine mitică comună și divizate circulă de la popor la popor.

S-a propus și teoria originii indiene a basmelor, care, născându-se în India, ar fi migrat în restul lumii.

Explicația antropologică a genezei basmelor dată de reprezentanții școlii finirui Peze se referă la faptul că basmele, creații asemănătoare, au apărut într-o epocă îndepărtată, în locuri diferite care, în timp, au cunoscut o anume circulație.

La noi B.P. Hașdeu, înclinând mai întâi spre teoria originii orientale a basmelor, a avansat apoi teoria originii onirice, în sensul că omul, inspirându-se din vis, l-a adaptat și l-a îmbogățit, folosindu-l cu succes la produ cerea basmelor.

Teoriile mai noi rețin ca posibile sursele mitice și legendare ale basmului, poligeneza, migrația lor enormă, încercând să le pună de acord cu rezultatele cercetărilor recente din domeniul psihologiei și al artei populare în ansamblul ei.

60 G. Călinescu, *Estetica basmului*, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 9.

61 *Dicționar de termeni literari*, București, Editura Academiei, 1976, p. 49.

128

Constituind o formă principală de manifestare a forței imaginației omenești, încă din cele mai vechi timpuri, basmele au fost transmise mai întâi pe cale orală, iar consemnarea lor în scris are loc începând cu sfârșitul secolului al XVII-lea. O largă popularitate au avut-o traduceri europene ale poveștilor O

mie și una de nopți.

Un interes. deosebit față de basm se manifestă în perioada romantică, în secolul al XIX-lea, când apar colecțiile de povești ale Fraților Grimm (1812) și ale lui H. Cr. Andersen (1835 – 1872).

În țara noastră primele basme au fost consemnate în scris în secolul al XVIII-lea, iar prima colecție de basme a fost publicată în 1860 la Timișoara, urmată de antologia lui P. Ispirescu 1872 Legendele și basmele românilor.

Urmează culegerile lui I. Pop-Reteganul, Gh. Dem. Teodorescu, Ovidiu Bârlea, care rămân numai culegători de folclor. Alții prelucrează textele culese pentru că au și talent de povestitor, un exemplu fiind P. Ispirescu.

Alții precum I. Creangă, M. Eminescu, I. Slavici, Al. Vlahuță, Barbu Șt. Delavrancea, M. Sadoveanu sunt și culegători dar și creatori.

În încercările care s-au făcut pentru a delimita basmul cult de cel folcloric, au ieșit la iveală câteva cazuri interesante de culegători și creatori. Astfel, se observă că un culegător ca P. Ispirescu preocupat de autenticitate, repovestește în scris basmele auzite, dar cultura lui influențează stilistic relatarea, care nu afectează însă factura folclorică a basmului.

Ioan Slavici, deși cunoaște mai multe variante, nu povestește una, ci combină părțile cele mai frumoase ale basmelor compunând o variantă a lui.

Ion Creangă, scriitor credincios față de spiritul basmului, cu o mentalitatea și o viziune țărănească asupra lumii, povestește în scris basmul într-o limbă țărănească autentică. Imaginația lui în crearea și recrearea basmelor, rămâne la limitele imaginarului folcloric: cât este invenție și cât amintire, nu știe nici el și nu știu nici cercetătorii.

M. Eminescu este scriitorul care transformă basmul într-o expresie a viziunii sale despre lume și a personalității sale stilistice. Această transformare poate fi urmărită dacă se compară de exemplu basmul Fata în grădina de aur cu forma verificată și apoi cu Luceafărul.

În literatura universală, basmul se leagă de numele unor culegători și creatori renumiți: Ch. Perrault, Frații Grimm, H. Cr. Andersen, A.S. Pușkin, R. Kipling, A. de Saint – Exupéry, Selma Lagerloff și alții.

întreține o interferență continuă între elementele reale și cele fantastice, plăs multe de imaginația creatorilor.

În basm, între real și fantastic există o relație strânsă, fantasticul aflându-se în raport direct cu realul și imaginarul.

Mai mulți cercetători au încercat să definească conceptul de fantastic. Printre aceștia, Tzvetan Todorov afirmă: Într-o lume care este evident a noastră, cea pe care o cunoaștem, fără diavoli și silfide și foră vampiri, are loc un eveniment care nu poate fi explicat prin legile acestei lumi familiare. Cel care percepe evenimentul trebuie să opteze pentru una dintre cele două soluții posibile: ori este vorba de o înșelăciune a simțurilor, de un produs al imaginației, și atunci legile lumii rămân ceea ce sunt, ori evenimentul s-a petrecut într-adevăr, face parte integrantă din realitate, dar atunci realitatea este condusă de legi care ne sunt necunoscute”. Fantasticul ocupă intervalul acestei incertitudini... Fantasticul este ezitarea cuiva care nu cunoaște decât legile naturale pus față în față cu un eveniment în aparență supranatural. 63

Alte definiții ale fantasticului, chiar dacă nu sunt identice cu cea de mai sus, nu intră totuși în contradicție cu ea. Astfel, vom cita două definiții ale fantasticului propuse de doi scriitori francezi: Povestirea fantastică...

vrea să ne prezinte niște oameni asemenea nouă, locuitori ai lumii reale în care ne a fi am și noi, azvârliți, dintr-odată, în inima inexplicabilului⁴ și Orice fantastic este o încălcare a ordinii recunoscute, revărsare a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalități cotidiene. 65

Ceea ce se reține este că în basm se poate vorbi de existența unor evenimente ce țin de două ordini diferite, cea a lumii naturale și cea a lumii supranaturale, că toți cercetătorii amintesc în definițiile lor de mister, de inexplicabil, de inadmisibil etc. atunci când încearcă să definească fantasticul. («lat. phantasticus, fr. fantastique și înseamnă care nu există în realitate; creat, plăsmuit de imaginație; ireal, fantasmagoric, fabulos – DEJ.).

Dar basmul este pus în relație și cu miraculosul («lat. miraculosus – a – um, fr. miracleux), care înseamnă produs printr-un miracol; supranatural, uimitor, extraordinar – DEX.

Despre această relație, T. Todorov face precizarea că de fapt, basmul nu este decât o specie a miraculosului, caracterizându-se prin

aceea că

62 G. Călinescu, op. cit., p. 5.

63 Tzvetan Todorov, Introducere în literatura fantastică, București, Editura Univers, 1973, p. 42.

— Louis Vax, L'Art et la Littérature fantastique, Paris, P.U.F. (col. Que sais-je), 1965.

— Roger Caillois, Au cœur du fantastique, Paris, Gallimard, 1965.

130

evenimentele supranaturale nu provoacă aici cătuși de puțin mirarea: nici somnul de o sută de ani, nici lupul care vorbește, nici darurile magice ale zânelor. 66 Elementul miraculos devine un auxiliar prețios eroului principal.

Când un erou nu poate ieși din impas pe căi naturale”. recurge la obiecte naz... ravane, d...

miraculoase. 67

Elementele de miraculos și fantastic sunt prezentate în basme fie prin existența unor ființe supranaturale mai puternice decât oamenii, fie prin metamorfozarea unor personaje, prin animarea naturii, prin plăsmuirea unor forme fantastice de existență, înzestrându-le cu valori simbolice.

Fantasticul îmbracă forme diferite după momentul concret istoric, geografic. Natura, prin elementele ei personificate, vine în sprijinul perso najelor principale, mesagere ale binelui.

Personajele supranaturale din Povestea lui Harap-Alb de I. Creangă, sunt înzestrate cu însușiri ieșite din comun; Flămânzică, Setilă, Gerilă, Ochilă sau Păsări-Lăți-Lungilă. Astfel, basmul depășește concretul, ridicându-se prin abstractizare, la figurări și simboluri. 68

După conținut, cercetătorii diferențiază mai multe feluri de basme. Gh. Vrabie clasifică basmele în patru categorii: basme fantastice (cu zmei și zâne); basme cu animale; basme nuvelistice (cu noutăți) și povestiri (anec-dotice, legendare, parabole). 69

În general, având în vedere personaj ele, organizarea și desfășurarea acțiunii și unele caracteristici ale narațiunii, basmele sunt clasificate în trei grupe: fantastice, în care domină elementul miraculos, nuvelistice, în care atmosfera e mai aproape de realitățile concrete ale vieții rurale și anima liere, dezvoltate din vechile legende totemice (totem – animal, plantă sau, rar, obiect considerat de unele

triburi primitive ca strămoș și protector a populației respective și venerat ca atare – DEX).

Teme și motive

Se consideră că tema generală a basmului este lupta dintre bine și rău, caracterizată însă diferit, ca luptă între dreptate și nedreptate, adevăr și minciună, curaj și lașitate, bunătate și răutate, hărnicie și lene, generozitate și egoism etc.

66 T. Todorov, op. cit., p. 73.

67 G. Călinescu, op. cit., p. 1 66.

68 H. Wallon (Prefață la A. Brauner), *Nos livres d'enfants ont menti*, Paris, Safii, 1951, p. 62.

69 Gh. Vrabie, *Structura poetică a basmului*, București, Editura Academiei, 1975, p. 218.

131

În capitolul Teme, Oh. Vrabie arată că basmul, o categorie a prozei folclorice atât de iubită și prețuită pretutindeni¹⁰, nu dezvoltă teme străine de viață, de societate. Altminteri și povestitorii anonimi, ca și autorii de literatură scrisă, dezvoltă aceleași sentimente și idei, basmele având, în general, o tematică comună cu a literaturii.¹¹

Cercetătorul arată că temele majore ale basmului se referă la om și societate, una dintre ele fiind tema dragostei: „O stare obsesivă stăpânește lumea basmului: de a-și găsi o soție ori soț, de a avea copii și a întemeia o familie. Iar dacă evenimentele fabuloase, senzaționale incită fantezia și încântă pe ascultători, sentimentul de dragoste, luat în cea mai largă accepție, mișcă sufletele, 12 cu subteme ca: logodnicul – logodnica animal, dragostea dintre fiul de împărat și găinăreasă, sau dragostea dintre o ființă umilă și o alta ideală, dragostea dintre frați, frați de cruce sau frate și soră.

Alte teme subliniate de Oh. Vrabie: ura și perfidia mamei, a fraților sau a surorilor, teme legendar mitologice (subiectele basmelor au ca motiv central mituri – Fata din Dafin), teme didactice-moralizatoare (Fata moșu lui cea cuminte, Sarea în bucate, Soacra cu trei nurori), teme umoristico-absurde (prostia zmeilor și iscusința altora, dorința unor bătrâni de a avea copii etc.).

Subordonate temelor se află motivele. În basme există o mulțime de motive, care au fost clasificate în: dinamice (motive care schimbă situația eroilor sau derularea narațiunii) și statice (care nu influențează cursul povestirii). Dintre motivele frecvent întâlnite în

basme s-ar putea enumera: existența limitată în timp (Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte); mama vitregă (Fata babei și fata moșneagului, de I. Creangă, Albă-ca Zăpada, de Frații Grimm, Cenușăreasa, de Ch. Perrault); eliberarea astrelor (Greuceanu, Colecția P. Ispirescu); împlinirea unui legământ, a unei meniri (Frumoasa cea adormită, de Frații Grimm); iubirea (Fata din Dafin); împlinirea unor obligații morale față de fratele de cruce (Făt-Frumos din lacrimă, de M. Eminescu), nimicirea farmecelor aruncate de vrăjitoare (Lebedele, de H. Cr. Andersen), nașterea unui copil dintr-un bob de piper, neghină, mazăre (Neghiniță, de B. Șt. Delavrancea), însoțirea unei fete cu un prinț – animal (Povestea porcului, de I. Creangă).

Temele și motivele au o circulație largă, ele întâlnindu-se în cuprinsul aceluiași basm, fenomenul fiind denumit contaminație.

770 Gh. Vrabie, op. cit., p. 27.

1 Gh. Vrabie, op. cit., p. 27.

72 Gh. Vrabie, op. cit., p. 28

132

Timp și spațiu

Timpul și spațiul constituie pentru genul epic, în general, și pentru basme, în special, două coordonate fundamentale. Timpul desfășurării acțiunii are fie valori arhaice, fie fabuloase, toate aduse într-un prezent etern.

Formula inițială A fost odată ca niciodată marchează atemporalitatea din basm, ideea de timp fiind anulată de la început. Primul termen sugerat prin adverbul odată, este întărit de al doilea, ca niciodată, printr-o reluare a ideii la modul absurd.

Alte formule inițiale: pe când erau muștele cât găluștele I și le prindeau vânătorii cu puștile sau pe când purecele zbura în slava cerului și se lăsa pe foaia teiului, de se spurca în gura grecoteiului și se lăsa pe foaia lipanului, de se spurca în gura țiganului, sau când curgeau râurile de lapte, sau când umbla Dumnezeu cu Sfântul Petru pe pământ, arată că acțiunea este plasată într-un timp neverosimil, adică imposibil pentru logica rațiunii obișnuite, într-un timp neprecizat, vag și în același timp, îndepărtat. Curgerea lui are alte ritmuri decât cele logice, sunt posibile întoarceri în trecut, opriri ale prezentului, trăiri în viitor.

În același timp, formulele inițiale sau introductive au rolul de a-l desprinde pe cititor din logica realului și a-l purta în lumea irealului,

trezin du-i interesul și menținându-i trează atenția.

Prin tenta ironică, se sugerează cititorului că lumea ficțiunii este de scurtă durată și nu este obligat să-l creadă pe povestitor.

Principalele momente ale acțiunii sunt marcate de formule mediane, care arată, o idee de **t! m²** hiperbolică, conformă cu structura fabuloasă: se arată durata luptelor, a faptelor eroice întreprinse în lumea basmelor. În același timp, formulele mediane au și funcția de liant între diferite episoade ale narațiunii, precipită **d** sau condensând timpul în care se petrece: Un tăciune și-un cărbune, spune poveste, spune; și se luptară, zi de vară, până-n seară.

Finalul basmului este marcat prin formule finale cu rolul de a-l readuce pe cititor din planul ficțiunii în cel real, din lumea fantasticului la realitate, prin modalități multiple: ironie, glumă, parodie etc.

Câteva exemple: Jar eu, isprăvind povestea, încălecai pe – o șa și vă spusei dumneavoastră așa; încălecai p-un fus, să fie de minciună cui a spus; încălecai pe-o lingură scurtă, mai mincinos cine ascultă.

Atemporalitatea, ca mecanism ficțional în basm merge împreună cu ideea de spațiu.

1 33

Spațiul din basm nu poate fi conceput toponimic ori ca simplă noțiune geografică: la răsărit, peste munți și peste văi, pe tărâmul celălalt etc.

Spațiul constituie o ambianță simbolică, propice eroului și acțiunilor desfășurate.⁷³ El poate fi un spațiu ex. tern lumii eroului, compus din tărâmul celălalt, tărâmul de dincolo, moșia Scorpiei, adică țările și moșiile diferitelor ființe hidoase și rele din munți, pustii, păduri etc. Se remarcă faptul că povestitorul nu face o deosebire fizică a acestor moșii în mod diferențiat; el arată prin termeni ca moșie sau pustietate niște spații în care locuiesc ființe stranie, spații fabuloase, care îl sperie pe erou, ca și pe cititor.

Un alt spațiu este cel format din interioare: palatele zmeilor, peșteri, case etc.

Palatele, situate în locuri izolate, strălucesc în soare și au camere cu totul și cu totul aurite, au băi pardosite cu tot felul de marmură lustruită și adusă din meșteșug așa, încât închipuia fel de fel de flori, de păsări și câte nagode toate.

Spațiul corespunde timpului nedeterminat.

Eroii parcurg spații terestre, acvatice sau aeriene, potrivit

dimensiunii fantastice a planului epic.

Alături de spațiu și de timp, Gh. Vrabie adaugă la coordonatele fundamentale ale basmului visul și metamorfozarea.

Visul este evocat de povestitor ca potrivindu-se dorințelor eroilor. Hașdeu susține că basmul este o oglindă a realității visului; că așa se explică de ce basmele se aseamănă într-un mod așa de uimitor la neamurile cele mai diverse, chiar atunci când și acolo unde e absolut peste putință de a admite vreo umbră de împrumut de la neam la neam. 74

În unele basme, împărăteasa mănâncă mere și naște imediat. Dar în altele visează că mănâncă merișoare și a doua zi rămâne însărcinată.

În vis, eroii sunt anunțați că a doua zi sau într-un viitor apropiat trebuie să facă sau să meargă într-un anume loc: se făcea că mie îmi vor beau, căci nu mai încetau de a zice «cine m-o mânca rămâne grea.

Visul accentuează și mai mult elementul de neverosimil și fantastic al basmului. În vis ca și în basm, se observă că spațiul și timpul nu au limite, devin infinite, totul capătă forme hiperbolice, au loc metamorfozări fante ziste.

Metamorfozarea presupune transformarea, fenomenul fiind remarcat și de Ovidiu în Metamorfoze: Totul se schimbă nimic nu se pierde; spiritul

73 Gh. Vrabie, op. cit., p. 68.

74 Gh. Vrabie, op. cit., p. 74.

134

se țin lanț.

rătăcește din loc în loc și însuflețește toate corpurile; el intră din om în animal și din animal în om, dar nu moare niciodată.

Eroul din basme se transformă în muscă, în pasăre, în buzdugan, după nevoi și necesități.

Aceste metamorfozări pot fi: simple: calul răpciugos, mâncând jar, devine un armăsar năzdrăvan; o pană de pasăre, un solz de pește se transformă în ființa respectivă, care îl ajută pe erou într-o situație grea; duble: o fată de împărat, fermecată, ziua este broască și noaptea devine zână, un fiu de împărat ziua este porc și noaptea, prinț etc.

Gh.7 5 Vrabie citează și basme plurimetamorfice, în care transformările

Personajele

Personajele basmelor sunt, în majoritate, investite cu puteri supranaturale. Deși se grupează în două categorii, forțele binelui și ale răului, reale și fantastice sau miraculoase, ele sunt constituite în esență după același modele. Frumusețea fizică se armonizează cu marile valori etice, iar infirmitatea fizică, urâtenia, cu defectele morale. Construite liniar, personajele au o singură trăsătură de caracter dominantă pe tot parcursul acțiunii.

Simboluri ale binelui sau ale răului, ele sunt personaje pozitive sau negative, în sufletul aceluiași personaj neexistând lupte între sentimente diferite.

Personajele ce întruchipează binele sunt personificări ale bunătății, dreptății, frumuseții, curajului, vitejiei, cinstei, în timp ce altele devin simboluri ale fățărniciei, urâteniei, răutății, lașității etc.

Pentru că în basme între bine și rău nu există categorii intermediare, victoria va fi totdeauna de partea binelui, basmele având un final fericit obligatoriu.

Deși personajele, subiectele și motivele basmelor au un caracter universal, prezente în toate literaturile, numele personaj celor se deosebesc de la o țară la alta.

Existența personajelor, între care înțelegem și eroii, este o condiție esențială, deoarece aventurile captivante din basme nu ar fi posibile fără ele.

Plecând de la esența ființei și a caracterului personajelor, Gh.

Vrabie adoptă denotațiuni prototipice în clasificarea lor. Personajele cu o vârstă respectabilă, printre care și împărații sau părinții bătrâni, sunt

75 Gh. Vrabie, op. cit., p. 141.

135

desemnate prin Senex; Virilis – Virilia sunt opuși acestora, iar opozanții sunt adversarii lor.

Celelalte personaje, cum ar fi confidenții sau adjuvanții, intră folosindu-se un termen general, la actanți.

Despre personajele clasificate astfel, Gh. Vrabie arată că ele au limbaj și gesturi tipice, funcționează după reguli de la care nu se abat și au un statut cu un regulament de comportare, fiecare dintre ei fiind reprezentantul unei întregi clase.^{1 6}

La această clasificare aderă și Vistian Goia care îmbrățișând grupa rea și caracterizarea personaj celor din basm, proprie studiilor

moderne de folclor, renunță la clasificarea simplă, în pozitive I negative, și folosind termeni românești, clasifică personaj ele în: grupa seniorilor sau bătrânilor, caracterizați prin pasivitate; grupa eroilor activi sau virili; grupa opozanților sau adversarilor celor activi – grupa actanților, compusă din confidenți, adjuvanți etc.¹¹

Caracterizând personajele după clasificarea tradițională, ne vom opri la eroul pozitiv al basmelor românești, Făt-Frumos, care, deși poartă, spora clic și alte nume (Țugulea, Prâslea, Harap-Alb etc.), dar mereu aceleași calități, este tânăr, viteaz și hotărât, perseverent în realizarea țelului, învinge toate obstacolele, acționând cu dârzenie pentru victoria binelui, dreptății și libertății. El este isteț, are prezență de spirit și mult curaj, fiind în cele mai multe basme băiatul cel mic al familiei. Trecând prin multe peripeții, el știe să lupte, să moară și să reînvie, să iasă, cu alte cuvinte, mereu biruitor.

La începutul basmului, viitorul erou este înfățișat antitetic: este mic, slab, neajutorat, chiar prostănac, râsul fraților și al părinților, naiv și nefolositor.

În același timp, nașterea lui precocă sau misterioasă e absurdă și illogică din punct de vedere rațional, însă tocmai, prin neobișnuitul ei, justifică faptele lui Făt-Frumos.

Cauzele nașterii lui sunt diferite: mama rămâne însărcinată datorită vântișorului, datorită rugăciunii către Dumnezeu, datorită faptului că înghite un bob de piper, sau de mazăre, sau mănâncă o coajă de măr. Altă mamă, mănâncă o mreană de aur¹⁸, bea zeama unor buruieni sau primește ceva leacuri ¹⁹. Nașterea survine după negocieri între părinți și copil și numai

7776 Ghy. Vrabie, op. cit., p. 44.

78 Petre Ispirescu, Tinerețe fără bătrânețe, basmul Joviță, Făt-Frumos, Galați, Editura Porto

Franco, 1993, p. 1 78.79 Petre Ispirescu, op. cit., p. 4.

136

după promisiuni serioase (Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte)

acesta acceptă să se nască. 80

Toate aceste elemente trezesc curiozitatea (celor mari și celor mici) pentru că orientează acțiunea spre zone ilogice și neașteptate.

Dacă nașterea este neașteptată, creșterea: Creștea fiul împăratului într-un an cât creșteau alții în trei și învățătura, sunt la fel

de neașteptate:

După ce se mai mări, îl fiuse la învățătură și numaidecât întrecu pre toți procopsiții din împărăție. 1

În toate basmele, eroii pleacă de acasă la o vârstă fragedă, nu din ambiție sau vanitate, ci pentru a-i apăra pe cei slabi sau săraci, pentru a elibera pe cineva din robie sau pentru a salva viața cuiva. Astfel laviță pleacă să elibereze pe surorile sale răpite de zmei, Greuceanu, să elibereze Soarele și Luna, răpite tot de zmei. Alteori, eroul pleacă pentru a-l ajuta pe un împărat vecin, împărat unchi sau, pur și simplu, pentru a-și căuta norocul. Drumul pe care apucă este, de fapt, unul al inițierii; depășind greutățile apărute în cale și rezolvate spectaculos, el își conturează personalitatea.

Eroii dovedesc bărbăție, curaj și spirit de aventură, fiind mânați spre locuri depărtate de dorință și nu de ambiție. Lipsiți, la început, de experiența vieții, ei își pun în evidență calitățile, reușind ca în final să învingă invidia și răutatea fraților mai mari, prostia și lașitatea zmeilor, să iasă învingători.

Deși au parte de o naștere și de o creștere miraculoase, înfățișarea lor este ca și a pământenilor, rară puteri supranaturale, îmbrăcați în haine țărănești și, deși sunt feciori de împărați, ei se exprimă pe înțelesul tuturor.

Veșmintele țărănești, prin transfigurare poetică, primesc valori simbolice: durerea mamei țesută în borangic, dragostea fetelor prinsă în cordele și mărgel: Puse pe trupul său împărătesc haine de păstor, cămașă de borangic, țesută în lacrimile mamei sale, mândră pălărie cu flori, cu cordele și cu mărgel rupte de la gâturile fetelor de – rupărați, își puse-n brâul verde un fluier de doine și altul de hore, și când era soarele de două sulite pe cer a plecat în lumea largă și-n toiul lui de voinic. 82

Rămânând pe tot parcursul călătoriei un pământean obișnuit, el nu poate, totuși, înfăptui nimic singur. El este ajutat de confidenți, care îi dau sfaturi și-i arată drumul ra a pericole (calul năzdrăvan, Sânta Miercuri, Sfânta Vineri etc.), de adjuvanți (animalele, păsările, gâze) care-l ajută, răspunzând astfel la generozitatea și compasiunea lui față de ele.

80 p I.

81 être sprrescu, op. c11... p. 4.

Petre Ispirescu, op. cit., p. 179.1970.

82 M. Eminescu, Făt-Frumos din Lacrimă, în Basme, București, Editura I. Creangă, p. 27.

137

De asemenea, Făt-Frumos are în preajmă și obiecte miraculoase, numite auxiliu (paloș, bici, sulită, pălărie etc.).

Printre aceste obiecte miraculoase, amintim și o năframă vrăjită: O

astfel de năframă nășădită și vrăjită căpătă de la Sfânta Joi, Petre. Cine-o poartă, fulgerul nă ajunge, sabia nă-l taie și gloanțele sar de pe trupul lui. (Ioan Slavici, Zâna Zorilor).

Fiul de împărat, metamorfozat în porc, muscă etc., își va reveni, după mari privațiuni și suferințe...

Cei doi frați mai mari ai lui Făt – Frumos constituie antiteza cu fratele cel mic. În timp ce ei sunt invidioși, răi, fricoși, ocolind locurile primejdioase, Făt-Frumos este plin de curaj, bun și generos și animat de patos eroic. El nă vrea mai nimic pentru sine, gândind și luptând adesea pentru alții, întruchipează marile valori etice, prețuite de popor.

Eroina din basme este de obicei o fată de împărat, cea mică în general, și se numește Ileana-Cosânzeana sau fata cea săracă a moșului, supusă la tot felul de pedepse de mama vitregă sau de surorile mai mari. Calitatea dominantă este frumusețea fizică și morală, chiar dacă este fiică de împărat sau o fată oarecare din popor.

Cel mai frumos portret al Ilenei-Cosânzene îl găsim în Făt-Frumos din Lacrimă de M. Eminescu, împletit din razele lunii și umbrele lăsate de acestea, din aur și argint, ceară și mătase, care fac ca materia strălucitoare să devină transparentă: Haina ei albă și lungă părea un nor de raze și umbre, iar părul ei de aur era împletit în cozi lăsate pe spate, pe când o cunună de mărgăritare era așezată pe fruntea ei netedă. Luminată de razele! uneii, ea părea muiată într-un aer de aur. Degetele ei ca din ceară albă torceau dintr-o furcă de aur, și dintr-un fuior de lână ca argintul torcea un fir de mătase albă, subțire, strălucită, ce semăna mai mult a o vie rază de lună ce cutreiera aerul, decât a fir de tort. 83

Frumusețea fetei este comparată, în alte basme, cu astrul zilei: la soare te poți uita, dar la dânsa bă!

În general, ea locuiește într-un castel, loc inaccesibil omului obișnuit, fiind prizoniera unui zmeu sau a unei vrăji, care o ține

captivă.

Chiar dacă este fată de împărat sau fată din popor, ea este înzestrată cu calități deosebite: este modestă și harnică, ascultătoare, isteată, perse verentă și înțeleaptă.

În finalul basmului, este găsită și salvată de Făt – Frumos pe care îl ajută în lupta cu zmeul sau cu Muma Pădurii și pentru că îl apreciază pentru curajul și vitejia lui, se căsătorește cu acesta.

83 M. Eminescu, Basme, București, Editura Ion Creangă, 1970, p... 1 O.

1 38

Eroii pozitivi din basm sunt ajutați în lupta lor de diferite personaje supranaturale: Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri și Sfânta Dwninică sau de personaje cosmogonice ca Zorilă, Murgilă sau zânele, ființe fantastice cu calități morale ideale. Uneori, zânele sunt metamorfozate în broaște, păsări, dar, dându-se de trei ori peste cap, se făcu o zână gingașe și plăpândă și frumoasă, cum nu se mai a fi a sub soare. Îi veni flăcăului s-o soarbă într-o lingură cu apă. Zânele întruchipează iubirea ideală, nu îmbătrânesc niciodată, puterea lor supranaturală dispărând doar măritându-se. Deși zânele îl ajută pe Făt-Frumos, prietenul și sfătuitoarea eroului rămâne calul năzdrăvan. El zboară ca vântul și ca gândul, purtându-l pe erou în locuri îndepărtate și greu accesibile, anticipând mijloacele tehnice de locom ție de astăzi.

Inițial, răpciugos, bubos și slab sau bătrân, costeliv și pintenog, cu părul năpârlit, mănâncă mai apoi jar sau orz fiert în lapte și se transformă într-un cal năzdrăvan, inteligența călăuzitoare a voinicului, care nu face nimic fără sfatul lui⁸⁴, după cum ra a cal orice faptă eroică este imposibilă. Mitologia hif că e vastă, în fond se reduce la ideea străbaterii fulgerătoare a spațiului.⁸ De aceea el are și un număr variabil de aripi. Calul năzdrăvan vorbește cu voinicul și are în urechi felurite obiecte folositoare: o gresie se transformă la nevoie într-un munte de piatră, iar o perie se face pădure deasă. Uneori, calul năzdrăvan apare la persoana care scutură un frâu, care fiind de aramă, de argint sau de aur aduce un cal tot de aramă, de argint sau de aur.

Alteori, caii năzdrăvani, trăiesc într-o herghelie de iepe ca un armă sar, într-un loc puțin accesibil oamenilor obișnuiți, de regulă aflat pe tărâmul celălalt.

Pe lângă calul năzdrăvan, eroul mai este ajutat de animale și de păsări, ființe umile care îl răsplătesc pentru binele făcut cu daruri sau

cu un ajutor prețios într-un caz limită.

Ele simbolizează ideea de prietenie și atașament.

Uriașii ca Ochilă, Setilă, Gerilă, Flămânzilă sau Păsări-Lăți-Lungilă, reprezintă hiperbolizarea simțurilor omenești și personificarea dorinței de a vedea mai bine, de a vâna cu ușurință, de a trece, în general, peste limitele precise ale condiției umane.

Personajele negative, dușmanii eroilor sunt frații mai mari, care-l invidiază și complotează împotriva fratelui mai mic, surioarele, mama vitregă, care o dușmănesc pe fată pentru frumusețea sa sau pentru faptul că

84 G. Călinescu, *Estetica basmului*, p. 1 17.

85 G. Călinescu, op. cit., p. 105.

139

fetele ei nu sunt nici frumoase, nici harnice ca ea. De asemenea zmeul, balaurul, Baba-Cloanța sau Muma-Pădurii, ilustrând ideea de conflict, simbolizează manifestări neînțelese și înspăimântătoare ale naturii sau elemente negative din viața socială.

Portretul fizic al zmeului rămâne nedeslușit. În orice caz este și el o ființă cu mari forțe fizice, epuizabile, un uriaș. 86 El are o putere herculeană, aruncând buzduganul de departe, care se lovește în ușă, în masă și se așază singur în cui.

De asemenea, zmeul ființă violentă și cruntă, are o repulsie conge nitală pentru oamenii de pe tărâmul nostru al căror miros îl irită. 87

Locuința lor este mult mai frumoasă decât a oamenilor obișnuiți, apropiindu-se de aceea a împăraților. Palatele lor de argint, de sticlă sau numai aur și pietre scumpe se află în inima unei păduri, sus pe o stâncă, oricum departe, unde-și înțârcase dracul copiii.

Zmeul are mamă, frați, surori. Mai ales zmeoaicele mame sunt aprige și se metamorfozează pentru a-l putea urmări pe Făt-Frumos, de exemplu, într-o flacăra cât gămălia acului de mică.

Zmeii, în ciuda forței lor fizice, sunt fricoși, lipsiți de raționament, e lua /c-a dreptul nătângi, putând fi ușor păcăliți și omorâți de un om isteț.

De asemenea, simbolic și poematice zmeul reprezintă o expresie a naturii anorganice impetuoase, a lumii minerale (aramă, fier, argint, topaz, diamant), a bogățiilor de pe tărâmul celălalt, precum și a forțelor telurice latente, a focului în primul rând și de asemenea al

dezlănțuirilor meteo logice, precum ploaia cu vijelie. 89

Balaurul se deosebește de zmeu, pentru că este o reptilă gigantică, având trei până la douăsprezece capete și vărsând foc și smoală pe nări: El este prin definiție distrugător și rău, și, spre deosebire de zmeu și de șarpe, totdeauna ostil omului. Caracterologic el reprezintă vrăjmașul eroului, piedica în drumul său, opreliștea la punte, spaima ce te face să eziți și să te întorci din drum.⁹⁰

Dezvoltând și rezolvând un conflict între bine și rău, autorii folosesc ca mijloace esențiale hiperbola (înzestrarea cu trăsături supranaturale, dar și o îngroșare a unor trăsături ale personajelor), antiteza (personajele sunt

86 G. Călinescu, op. cit., p. 22.

87 G. Călinescu, op. cit., p. 30.

88 G. Călinescu, op. cit., p. 32.

89 G. Călinescu, op. cit., p. 36.

90 G. Călinescu, op. cit., p. 49.

140

141

(v. basm).

polarizate pe planurile bine-rău, real-fantastic), personificarea (umanizarea animalelor, a păsărilor, a florilor și a altor elemente ale naturii).

În încheierea prezentării generale a basmului trebuie să amintim faptul că, în unele manuale, autorii găsesc deosebiri între povești și basme.

Între povești și basme există o deosebire pregnantă... În basme domină fantasticul atât în cadrul în care se desfășoară acțiunea, cât și în prezentarea personajelor care fie că au calități hiperbolizate, supraomenești, fie că sunt ființe cu înfățișări și însușiri supranaturale, sau obiecte care au însușiri neobișnuite.

Poveștile constituie o categorie deosebită. Atât cadrul, cât și subiectele, precum și personajele sunt mult mai apropiate de realitatea vieții de toate zilele, fantasticul ocupând un loc secundar și uneori fiind chiar înlocuit cu elemente care-și au originea în superstițiile popoarelor.⁹¹

Deși se recunoaște că povestea nu poate fi tratată ca o specie distinctă, într-un alt manual se arată că povestea se distanțează ușor de basm printr-o acțiune mai puternic ancorată în realitate... prin

dimensiuni mai reduse și prin faptul că majoritatea poveștilor sunt consacrate lumii animalelor, surprinzând modul de existență al acestora. – 92

Consultând DEX-ul, aflăm că basm este o narațiune (populară) cu elemente fantastice supranaturale, care simbolizează forțele binelui și ale răului în lupta pentru și împotriva fericirii omului.

Socotind termenul poveste sinonim cu basm, același dicționar arată că povestea este o specie a epicii (populare) în proză în care se relatează întâmplări fantastice ale unor personaje imaginare în luptă cu personaje nefaste și în care binele triumfă; basm.

Aceeași relație de sinonimie între cei doi termeni este subliniată și de un alt dicționar, în care pentru poveste se face trimitere la basm: poveste

Că nu există totuși deosebiri între povești și basme ne dovedesc chiar unii creatori de basme care denumesc basmele, povești. Astfel, I. Creangă denumește cunoscutul său basm Povestea lui Harap-Alb, deși atât acțiunea cât și personajele aparțin fantasticului.

În egală măsură și marii creatori de basm din literatura universală își intitulează operele povești: Poveștile (Les contes) lui Ch. Perrault, Poveștile Fraților Grimm sau Poveștile lui H. Cristian Andersen.

91 Literatura pentru copii, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1970, p.

92 Literatura pentru copii, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1977, p.

93 Dicționar de termeni literari, București, Editura Academiei, 1976, p. 343.

3.

21.

Ion Creangă scrie:

Considerăm că tratarea lor separată nu se justifică, mai ales că în alte scrieri, deosebirea nu există evident, povești. le preferate, ascultate acasă și la grădiniță, sunt basmele, poveștile prin excelență, transmise oral din vremuri imemorabile și purtând cu ele, pe coordonate ale fantasticului, o înțelepciune populară străveche.⁹⁴

Povestea lui Harap-Alb de Ion Creangă

În Prefața la poveștile mele Iubite cetitorule.

Multe prostii ai fi cetit de când ești

Cetește, rogu-te, și ceste și, unde-i vede că nu-ți vin la socoteală, le pana în mână și dă și tu altceva mai bun la ivală, căci eu atâta m-am priceput și atâta am făcut: Autoriul

Dacă Gh. Panu, Aron Densușianu, Lazăr Șăineanu, Th. Speranția n-au văzut originalitatea creatoare a lui Ion Creangă în povești, nerecunoscându-l ca autor de povești și socotindu-l un simplu culegător, N. Iorga, G! brăileanu, G. Călinescu, I. Iordan, T. Vianu, Al. Piru și alții au scos în evidență tocmai originalitatea autorului ca autor de povești, infirmând părerea lui Iacob Negruzzi că scriitorul humuleștean este W1 talent necioplit, sau un autor poporal cum îl numise Titu Maiorescu.

Nicolae Iorga remarcă, printre primii, că rândurile curate pe care le-a scris Creangă sunt un adevărat fenomen, și cu drag mă opresc înaintea scriitorului energic și vioi, care, înțelept ca poporul, e răzător și sentențios ...95 Și tot marele critic, atrage atenția că poveștile și snoavele sale ne dau adevăratul spirit al poporului.

În monografia închinată operei lui Ion Creangă, George Călinescu analizează poveștile marelui scriitor și constată că punctul de plecare al acestora îl reprezintă folclorul românesc, ele reactualizând teme și motive de circulație universală cu o vechime aproape mitică. Astfel, poveștile lui Creangă aci adevărate nuvele de tip vechi, aci narațiuni fabuloase, sunt și ele dezvoltări ale unei observații morale milenare.⁹⁶

94 Bianca Bratu, Preșcolarul și literatura (Studiu și antologie), București, Editura Didactică și Pedagogică, 1977, p. 28.

95 N. Iorga, în Repere istorico-literare, în vol. Povești, Amintiri, Povestiri, București, Editura Eminescu, 1980, p. 291

96 G. Călinescu, Opera lui Ion Creangă, București, Editura pentru Literatură, 1964

142

Primul care a acreditat ideea că poveștile lui Creangă sunt adevărate nuvele din viața de la țară, în care miraculosul e secundar și de multe ori e și un ingredient pentru puterea realistă a picturii oamenilor și a vieții lor sufletești a fost Garabet! brăileanu. Acesta pune accent pe talentul lui Creangă și arată că oamenii trăiesc în poveștile sale cu o individualitate și cu o putere de viață extraordinară. În acest sens, poveștile sunt bucăți rupte din viața poporului moldovenesc. Soacra și nurorile, Stan pășitul sunt oameni vii, țărani

din Humulești, iar vestiții năzdrăvani: Ochilă, Flămânzilă și ceilalți sunt flăcăi șugubeți și «ai dracului»...

Suștinându-și ideea că poveștile lui I. Creangă sunt adevărate nuvele, G! brăileanu, dă ca exemplu nu numai poveștile ale căror personaje sunt oameni, dar și poveștile cu personaje din lumea animală. Și chiar capra cu iezi ei nu sunt decât megieși ai feciorului lui Ștefan a Petrei, o biată văduvă necăjită cu trei copii. Puneți în loc de capră – un nume femeiesc, și în loc de iezi – copii, și în loc de lup – un țăran hain, și veți avea o nuvelă din viața țaraneasca”. 97

Și Al. Piru a remarcat caracterul de nuvelă al celor mai multe basme ale lui Ion Creangă și de aceea mulți traducători înlocuiesc termenul întrebuintat de Creangă «povești» prin «nuvele». Criticul observă că din basm, scriitorul nu păstrează decât schema generală, lupta dintre bine și rău, în timp ce eroii săi, chiar cei fabuloși, au trăsături foarte omeneste. De asemenea Al. Piru arată că în opera sa, I. Creangă pune observații asupra sufletului omenesc, izbutind a se ridica la generalizări caracterologice și morale.98

Ion Creangă ales acele povești care se potriveau cu o mentalitate mai evoluată și cu un gust mai ridicat, mai apropiat de cerințele literaturii culte. El n-a scris toate poveștile pe care le știa pentru că el n-a făcut operă de folclorist, opera lui nu este o simplă culegere folclorică sau un mediu întâmplător, prin care se rostește fantezia lingvistică a poporului.99

Se poate spune că originalitatea lui Creangă, constă în două lucruri: deplasarea interesului de la simpla povestire, de la înfățișarea nudă a episoadelor acțiunii, la prezentarea modalității lor individuale. Criticul vorbește de puterea lui I. Creangă de a individualiza atitudinile, gesturile și tipurile. Un exemplu ar fi portretul lui Gerilă, care începe cu: o dihanie de

97 G! brăileanu, / . Creangă, Țăranul și târgovețul, în Scriitori români și străini, Iași, Editura Vatra Românească, 1 926, p. 148

98 Al. Piru, Creangă, Amintiri, povești, povestiri, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1 960, (prefață), p. III.

99 Tudor Vianu, Jon Creangă, în Arta prozatorilor români, București, Editura Contem porană, 194 1, p. 1 1 0

143

om, care se pârpălea pe lângă un foc de douăzeci și patru de stânjeni de lemne și tot atunci striga, cât îl lua gura, că moare de frig...

omul acela era ceva de spăriet: avea niște urechi clăpăuge și niște buzoaie groase și dăbălăzate. Și când sufla cu dânsele, cea de deasupra se răsfrângea în sus peste scăfârlia capului, iar cea dedesubt atârna în jos, de-i acoperea pânțele.

Această precizie și bogăție a descrierilor nu se întâlnește în poveștile populare.

Cel de-al doilea lucru prin care se remarcă originalitatea lui Creangă este acela că scriitorul umanizează fantasticul. Animalele și ființele suprana turale sunt la Creangă țărani de-ai lui, încât, în cadrul extraordinar al basmului, se constituie scenele unui realism popular.

Același lucru este remarcat și de G. Călinescu: Efectul literar vine din originala alăturare a miraculosului cu cea mai specifică realitate.

Și Al. Piru a remarcat același lucru: Povestea lui Harap-Alb este un scurt. roman fantastic, în care toate elementele au reversul lor real, traductl **b l.1... 1 00**

În basmul lui Creangă există două planuri: unul care pare real, eroii și situațiile prezentate semănând cu acelea specifice vieții satului moldo venesc din zona Neamțului. Despre acest plan, G. Călinescu notează: Aici sunt studiate problemele cele mai acute ale vieții individuale, familiei, societății, și anume: nașterea, căsătoria, calitatea fizică și morală a copiilor, băieți și fete, calitatea femeii, a mamei, bune, a mamei vitrege", originea bogăției și a sărăciei, îngâmfarea și modestia, norocul prostului sau nun! ai aparent, putința omului de a birui și a înlănțui forțele și fizice".

În celălalt plan/antastic, personajele sunt draci, spâni, uriași, Sfânta Duminică, ursul, cerbul etc., cărora li se atribuie atât trăsături umane, cât și puteri supraumane. Dar aceștia, ca și țăranii din Humulești, sunt zugrăviți cu același realism fiindcă simbolul lor acoperă intuiții ale naturii umane caractere și adevăruri morale sau forțe ale naturii însăși; frigul, setea, foamea (Gerilă, Setilă, Flămânzilă), binele și răul (Harap-Alb și Spânul), categoriile sensibilității noastre, timpul și spațiul (Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă) ori ispita pierzaniei (Cerbul). 101

Realismul poveștilor lui Creangă a fost remarcat și de G! brăileanu:

Iar creațiilor pur fantastice, ca zmeii ș. **c. l.**, Creangă le împrumută o viață curat omenească, și anume țărănească; îi amestecă

cu desăvârșire în

100

101

Al. Piru, în Repere istorico-literare, p. 303.

Pompiliu Constantinescu, în Repere istorico-literare, p. 301.

144

mediul vieții de toate zilele din Humuiești. și-i tratează pe un picior de perfectă egalitate.¹⁰²

Povestea lui Harap-Alb a fost publicată în revista Convorbiri literare, în 1877.

Pe lângă eternă luptă dintre Bine și Rău și triumful Binelui, tema basmului este și una morală, referitoare la condiția eroului care, înainte de a fi împărat – trebuie să se inițieze, ajungând chiar slugă. Această situație îl ajută, mai târziu, să-și înțeleagă supușii și să-i conducă cu responsabilitate.

În acest basm se întâlnesc mai multe motive specifice basmului: împăratul fără urmași, superioritatea fiului mic, cifra trei, probele, călătoria, vicleșugul, tovarășii devotați, apa vie și apa moartă, nunta, ajutorul dat de divinitate etc.

Subiectul este unul specific basmului, chiar dacă acțiunea este mai complexă și implică un număr relativ mare de personaje.

Mergând pe firul narațiunii, vom vedea, la început, hotărârea împăratului de a-și supune cei trei fii la o probă a curajului, pentru a descoperi care este vrednic să moștenească tronul fratelui său, Împăratul Verde. Singurul care trece proba, ajutat și de Sfânta Duminică, ce apare travestită într-o babă gârbovă de bătrânețe, care umblă după milostenie, este fiul cel mic al împăratului. El este singurul care suferă în adâncul sufletului de apăsătoarele cuvinte ale părintelui său, el este singurul care nu va accepta așa de ușor înfrângerea, așa cum făcuseră frații săi.

Înainte de a pleca de acasă, primește și un sfat părintesc: în călătoria ta ai să ai trebuință și de răi, și de buni, dar să te ferești de omul roș, dar mai ales de cel spân”.

Dar din naivitate va încălca sfatul părintesc și va deveni sluga spânului, primind numele de Harap-Alb.

Desfășurarea acțiunii cuprinde încercările la care a fost supus fiul împăratului, ca o pedeapsă morală: să aducă sălățile din Grădina Ursului, pielea cu pietre nestemate a cerbului și pe fata Împăratului

Roș. Ultima încercare este și cea mai dificilă, împlinind astfel drumul inițierii și dându-le prilejul unor comentatori ai basmului să vadă în el un Bildungsroman, un roman al formării eroului.

Alături de cei cinci tovarăși: Gerilă, Flămânzilă, Ochilă, Setilă, Păsări-Lăți-Lungilă, personificări ale forțelor elementare ale naturii, Harap-Alb își va îndeplini misiunea sa. Ajutând albinele și furnicile, reginele acestor harnice vietăți îi promit tot ajutorul.

— G! brăileanu, Povestirile lui Creangă, în Studii literare, vol. I, București, Editura Minerva, 1979.

145

Scena semnificativă se petrece la curtea Împăratului Roș care, perfid, nu vrea să le dea fata, supunându-i la numeroase încercări: îi pune să doarmă într-o casă de aramă înroșită în foc, să aleagă macul din nisip, să bea și să mănânce mai mult decât normal, să o ghicească pe fata adevărată a împăratului.

Trecând cu bine peste toate încercările și primind fata, ei vor merge spre curtea Împăratului Verde.

Spânul va fi pedepsit, prăbușindu-se din înaltul cerului, unde fusese dus de calul lui Harap-Alb, iar acesta se căsătorește cu fata împăratului, moștenind împărăția unchiului său, Împăratul Verde.

Roman inițiativ, basmul Harap-Alb prezintă drumul străbătut de erou pentru descoperirea realității, a vieții în general și a sinelui, pentru formarea și pregătirea acestuia pentru viață, în general, și pentru viața de conducător al altor vieți, în special.

El va învăța să depășească toate obstacolele apărute în cale, testându-și inteligența, curajul, răbdarea, generozitatea, onoarea etc., primind o lecție de viață care îl va schimba în bine și-i va schimba și firul vieții.

Drumul spre împărăția unchiului care, la început părea o răsplată nemeritată, se transformă într-o luptă continuă, purtată cu dârzenie, hotărâre și încredere, pentru că numai el dintre fiii împăratului, se rușinase de morala părintelui său și dorise să spele această rușine. Va muri și va învia, aceasta pentru că, prin experiențele trăite, va încheia o etapă și va începe o alta.

Eroul nu a fost înfrânt, ca în basmul popular, prin luptă directă corp la corp, ci printr-o multiplicare a binelui. Harap-Alb nu are însușirile supranaturale ale lui Făt-Frumos, dar este cinstit, prietenos, curajos, tenace, reprezentând omul ideal, iubit și apreciat de popor. El

rămâne la limita umanului, faptele supranaturale fiind săvârșite de tovarășii lui de drum, de albine și de furni ei.

Numele eroului (un oximoron format din Harap = rob negru + alb) simbolizează evoluția personajului de la statutul de slugă la acela de stăpân, având și o tentă morală. Omul trebuie să merite ceea ce are, nimic nu se obține fără muncă, fără luptă. Faptul că eroul era fiu de împărat nu i-a fost suficient să obțină tronul unchiului său. Trăind experiențe diverse, de bine și de rău, adevăr și minciună, viață și moarte etc., eroul ajunge să merite moștenirea unchiului, iar Creangă individualizează un tip uman, deosebindu-l de eroul basmelor populare, eternul Făt-Frumos.

La întrebarea dacă basmele lui Creangă sunt folclor și au valoare ca atare, sau sunt scrieri literare, G. Călinescu răspunde: Jon Creangă e un mare prozator, și numai cititorul de mare rafinament artistic îl poate gusta

146

cum trebuie, pentru că Creangă este un erudit, un estetic al filologiei.103

Aprecierea aceasta a marelui critic se bazează pe faptul că eroii scriitorului nu trăiesc din mișcare, ci din cuvânt...

În basmul Harap-Alb, Creangă a realizat cu mijloacele comediei o vastă galerie de eroi, exploatând, în primul rând, vorbele lor. 104 În scena de la curtea Împăratului Roș, Flămânzila, lihnit de foame, încearcă să capteze bunăvoința împăratului prin cuvinte de recunoștință, umilință și lingusire: parcă v-a ieșit un sfânt din gură, destul o măciucă la un car de oale; un praznic la o împărăție nu se mai bagă în seamă, este ca și cum te-ar pișca un purice. Setilă, învingându-și timiditatea zice: Poate ni-ți da și ceva udeală, în udeală stă toată puterea și îndrăzneala, dă-i cu cinstea să piară rușinea. Ochilă e rezonabil și cumpătat: luminarea sa știe ce ne trebuie, ia mai îngăduiți oleacă". doar nu v-au mas șoarecii în pânțele, în timp ce Gerilă se gândește: la o guvernare în care împăratul e tata flămânzilor și al însetaților.

Cuvântul lui I. Creangă, material din depozite personale, cum l-a numit Mircea Tomuș, îmbogățește și nuanțează firul epic al poveștii Harap-Alb, Creangă având talent de prestidigitator al cuvintelor.

Deși pleacă de la un model folcloric, Creangă se depărtează de acesta, în primul rând printr-o reorganizare a limbajului dar și prin

modificări la nivelul compoziției, al personajelor și chiar al semnificațiilor. Com parându-l cu alți autori de basme, I. Slavici sau B. Șt. Delavrancea care prelucrează narațiuni populare, N. Manolescu arată că: Creangă e altce1 a, nici narator țăran, nici folclorist, culegător, producător, basmele lui nu sunt rescrise, împodobite, alterate în structura lor (ca ale lui Slavici). Fără a ieși din schemele basmului popular, fără a inventa nimic esențial, Creangă re trăiește cu ingenuitate întâmplările povestite. Geniul humuleșteanului este această capacitate extraordinară de a-și lua în serios eroii (fa buloși sau nu, oameni sau animale), de a le retrăi aventurile, de a pune cu voluptate în fiecare propriile lui aspirații nerostite, slăbiciuni, viții, tulburări și uimiri.

„Ț” ICfă adzea... eda crea vza a.

Basmul lui Creangă nu este dominat de acțiune, ci de observarea particularului, a detaliului de viață. De asemenea întâlnim la I. Creangă, ca o caracteristică a basmului cult îmbinarea narațiunii cu dialogul și cu descrii era.

— 03 G. Călinescu, în Repere istorico-literare, p. 305

104 Al. Piru, Creangă, Amintiri, povești, povestiri, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960, (prefață), p. III

1 05 Nicolae Manolescu, Recitind poveștile lui Creangă în Lecturi infidele, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 7 – 1 5.

147

Spre deosebire de povestitorul popular, Creangă nu dă narațiunii sale simpla formă a expunerii epice, ci topește povestirea în dialog, reface evenimentele din convorbiri sau introduce în povestirea faptelor, dialogul personaje/or, ceea ce îi dă putința să intre în psiho/o fi. ia lor, să ni-i arate cum gândesc și cum sunt, cum ezită și cum se hotărăsc. 06

Ca în basmele culte și în basmele lui Creangă, personajele umane sunt ființe obișnuite, care se poartă și vorbesc ca orice țăran din satul scriitorului. În acest sens, împăratul vorbește direct, ra a etichetă: Iaca ce-mi scrie frate-meu.

Feciorul cel mare, înainte de a pleca spre împărăția unchiului, cere ca orice țăran, bani de cheltuială, straie de primeneală. Întâlnim la Creangă și tendința de dramatizare a acțiunii prin dialog, personajele înfruntându-se direct în secvențe cu puternice accente dramatice. G. Călinescu comentează scena de la curtea Împăratului Roș, când sunt

puși să doannă în casa de aramă, dogoritoare ca focul, ca fiind de un realism bufon, mai apropiat de lumea Amintirilor din copilărie decât de viziunea folclorică: Gerilă, Ochilă și celelalte ființe monstruoase de basm, intrate în casa de fier înfierbântată a Împăratului Roș, se ceartă întocmai ca dascălii în azdă la ciubotarul din Fălticeni, sau ca Smaranda cu copiii și cu bărbatul.^{1 7}

— Creangă nu înfățișează tărâmul celălalt și personaje fantastice, animalele și ființele supranaturale sunt la Creangă țărani de-ai lui, încât în cadrul extraordinar al basmului se constituie scenele unui realism popular.

Umorul este o altă trăsătură ce diferențiază basmul lui Creangă, bas mul cult, de cel popular, care apare nu numai în limbaj, ci și în conținut.

Luând atitudine împotriva ideii unui Creangă autor satiric, Nicolae Manolescu observă faptul că umorul rezultă din absurditatea situației, din neînțelegerea obiectivității fundamentale a operei lui Creangă care e un spectacol¹ magistral, iar obiectivitatea e o filosofie, nu o tehnică...^{1 08}

În basm sunt prezente exprimarea mucalită, poznașă, care stârnește râsul, având în același timp și un aer serios, (să trăiască trei zile și cu cea de-alaltăieri), diferite porecle și apelative caricaturale, zeflemisirea Tare-mi ești drag!... Te-aș vârl în sân, dar nu încapi de urechi! ironia, caracterizările pitorești, cum este aceea a lui Gerilă etc.

Oralitatea artei lui Creangă, ce-i conferă operei o exprimare vie, autentică, restituie povestirea funcțiunii ei estetice primitive, care este de a

106 Tudor Vianu, Opera lui Ion Creangă, București, Editura pentru Literatură, 1965

107 G. Călinescu, Ion Creangă, ediție nouă și revizuită, București, Editura pentru Literatură.

1964, p. 297

108 Nicolae Manolescu, Recitind poveștile lui Creang în Lecturi infidele, București.

Editura pentru Literatură, 1966, p. 7 – 15.

148

se adresa nu unor cititori, ci unui auditoriu capabil a fi cucerit prin toate elementele de sugestie ale graiului viu – cu tot ce poate transmite acesta peste înțelesul abstract al lucrurilor comunicate.¹⁰⁹

Numeroase onomatopee, interjecții, vorbe imitative, interogații și exclamații SWit doar câteva exemple ce – susțin oralitatea artei lui Ion Creangă.

Plăcerea pentru cuvinte a autorului lui Harap-Alb l-a determinat pe

— Călinescu să afirme că: Scriitori ca Creangă nu pot apărea decât acolo unde cuvântul e bătrân, greu de subînțelesuri, aproape echivoc și unde experiența s-a condensat în formule nemișcătoare, tuturor cunoscute, așa încât opera literară să fie aproape numai o reaprire a unor elemente tocite de uz.¹¹⁰

Greuceanu colecția Petre Ispirescu¹¹¹

Basmul Greuceanu face parte din culegerea de basme ce aparține lui Petre Ispirescu și, urmând tradiția, înfățișează lupta dintre forțele binelui – un viteaz pre nume Greuceanu – și forțele răului – zmei, zmeoaice, diavoli, dar și oameni, ca sfetnicul mincinos al Împăratului Roșu.

Eroul din poveste, Greuceanu, nu este nici fecior de împărat, nici vre WL fecior isteț din popor, și, deși nu i se cunoaște originea, este suficient de viteaz pentru ca luându-și inima în dinți și încumetându-se pe ajutorul lui

Dumnezeu și pe voinicia sa să plece pentru a elibera Soarele și Luna din captivitatea zmeilor, doar – doar va da Dumnezeu să ajungem a putea pedepsi pe acei blestemați de zmei, pentru nesocotita lor îndrăzneală.

Din confruntările cu forțele ostile, de-a lungul acțiunii se dezvăluie treptat trăsăturile excepționale ale lui Greuceanu: generozitate și curaj, prin antiteză cu alți voinici care se potricăliseră, semețindu-se cu ușurință că va scoate la capăt o asemenea însărcinare, dovedind că nu toate muștele fac miere, sensibilitate la necazurile altora, noblețea faptei.

Hotărât în a-și duce misiunea la bun sfârșit, el își asumă riscul tăierii capului pentru a face un bine colectivității. Măreț în sentimente ca și în

109 Tudor Vianu, Jon Creangă în Arta prozatorilor români, București, Editura Contem porană, 1941, p. 110

110 G. Călinescu, Opera lui Jon Creangă, ediție nouă revăzută, București, Editura pentru Literatură, 1964, p. 357

111 Petre Ispirescu, autorul culegerii de basme Legende sau

basmele românilor, adunate din gura poporului de Petre Ispirescu, București, 1882

149

faptă, Greuceanu dorește să elibereze astrele nu atât pentru răsplata promisă de împărat – va lua pe fie-sa de nevastă și încă jumătate din împărăția lui – ci din conștiința lui că omenirea rară Soare, simbolul vieții și al luminii, dar și fără Lună, simbolul păcii, liniștii și al poeziei, ar pieri.

După ce a ajuns la Faurul-Pământului, care era și năzdrăvan și după un sfat cu acesta care a durat trei zile și trei nopți, Greuceanu și fratele său pornesc să dea lupta cu zmeii.

Metamorfozat în porumbel și apoi în muscă, eroul află de la zmeoaice când se întorc zmeii de la vânătoare.

Urmează lupta acestuia cu cei trei zmei: Se apropiară unul de altul și se luară la trântă. Aduse zmeu/pe Greuceanu și-l băgă în pământ până în genunchi. Aduse și Greuceanu pe zmeu și-l băgă în pământ până în gât și-i tăie capul. În felul acesta îi va răpune pe zmeii mai mari. Cu cel de al treilea, lupta durează mai mult, dar rezultatul este același: Zmeule viteaz, vino să ne batem, în săbii să ne tăiem, în sulii să ne lovim, ori în luptă să ne luptăm. Sosi zmeul și se luară la bătaie: în săbii se bătură ce se bătură și se rupseră săbiile; în sulii se loviră ce se loviră și se rupseră sulițele; apoi se luară la luptă; se zguduiau unul pe altul de se cutremura pământul; și strânse zmeul pe Greuceanu o dată, dară acesta, băgând de seamă ce are de gând zmeul, se umflă și se încordă în vine și nu păți nimic, apoi și Greuceanu strânse o dată pe zmeu, tocmai când el nu se aștepta, de-i pârai oasele.

Lupta ține mult, căci așa luptă nici că s-a mai văzut. Ajutat de corb, voinicul îl răpune și pe ultimul zmeu, eliberând Soarele și Luna, care își reiau locul lor pe cer. Dar greutățile nu s-au sfârșit. Diavolul șchiop carele ținea calea drumeților ca să le facă neajunsuri îi fură paloșul, în care stătea toată puterea voinicului și îl dă unui sfetnic mincinos, vândut diavolului în schimbul substituirii în locul lui Greuceanu. Dar adevărul iese la lumină, Greuceanu își mai arată o calitate, mărinimia, pentru că îl iartă pe sfetnicul mincinos, bicisnic, mangosit, pălăvatic și nerușinat.

Alături de Greuceanu, împăratul (ideal de dreptate și de cinste), fratele lui (simbol al dragostei și al devotamentului frățesc) și Faurul-Pământului (simbol al istețimii și al talentului meșteșugăresc)

constituie forțele binelui purtătoare de adevărate valori umane.

În antiteză, forțele răului, întruchipări fantastice (cei trei zmei, zmeoaicele, diavolul și sfetnicul), sunt caracterizate succint: zmeul este spurcat, ființă netrebnică și păgubitoare omenirii, sfetnicul este nerușinat, zmeoaica bătrână, care îl urmărește pe Greuceanu, cu o falcă în cer și cu alta în pământ este scorpia de mamă a zmeoaicelor.

1 50

Deși înzestrat cu însușiri deosebite, Greuceanu n-ar fi izbândit, dacă nu ar fi fost ajutat de Faurul-Pământului, cel mai meșter de pe pământ, dar mai ales de paloș, puterea lui în paloș era, fără el, voinicul era de nere cunoscut.

Structura basmului este cea tradițională cu formule inițiale și finale, cu eroi antitetici, cu personaje reale și fantastice, cu prezența cifrelor fatidice trei și șapte. Deosebit de celelalte basme este motivul pactului omului cu diavolul. Se reține încrederea în forțele omului care luptă pentru o cauză nobilă.

Cenușăreasa de Frații Grimm

Cenușăreasa, cunoscuta poveste din colecția Fraților Grimm, se întemeiază pe motivul persecuției unei fete orfane de către mama și surorile vitrege, precum și răsplătirea, în final, a bunătății și nevinovăției ei. De asemenea, tot în acest basm, care are o versiune franceză în poveștile lui Charles Perrault subintitulată Pantofiorul de sticlă, apare și motivul iubirii dintre un prinț și o fată săracă și oropsită.

Înainte de a muri, mama fetei îi dă un sfat: orice ți s-ar întâmpla, cată să fii întotdeauna bună și cu sufletul neîntinat, sfat pe care îl ascultă, dar nu-i ușurează viața cu nimic. Mama vitregă și cele două fiice ale ei îi fac viața grea: Pentru fata cea vitregă începu a curge, de aici înainte, zile pline de amărăciune... o puseră să robotească din greu de dimineață până cădea noaptea: să se scoale până-n ziuă, să care apă, să aprindă focul, să facă de mâncare și să spele rufe. Jar când nu mai prididea de câtă treabă avea de făcut, ele zvârleau lintea și mazărea în cenușă, de trebuia apoi s-o aleagă bob cu bob.

Pe cât de cuminte, de ascultătoare, de bună era Cenușăreasa (neavând un pat al ei, dormea în cenușă și de aici numele), pe atât de rele erau surorile ei vitrege, înfățișate prin antiteză, al căror suflet era întunecat și plin de răutate.

La balul dat de împărat, mama vitregă o lasă acasă pe motiv că

nu are nici straie frumoase și nici să dănțuiască nu știe.

După plecarea mașterei și a fiicelor ei, fata merge la mormântul mamei, în povestea Fraților Grimm, sau vine la ea nașa ei, care era o zână, în povestea lui Ch. Perrault. Acum intervine momentul miraculos, pentru că, după invocarea unor versuri cu valoare de ritual magic:

151

Alunaș drag, alunaș I Scutură-te, rogu-te-aș / Și mă-mbracă-n strai de-argint – / Numa-n aur și argint, va primi o rochie țesută toată în aur și argint și-o pereche de conduri cu alesături de mătase și argint. La bal, cucerește inima fiului de împărat, stârnind admirația tuturor, după care dispare fără urmă. Trei seri la rând participă la petrecere și în ultima seară își pierde un pantofior, prins în smoala de pe scări; pusă special de fiul împăratului, necăjit că nu putuse afla nimic despre fata cea frumoasă.

Pentru că fiul de împărat o caută pe aleasa inimii, pe stăpâna condurului de aur, mama vitregă își îndeamnă fetele să-și taie, una un deget, alta călcâiul, pentru a încălța condurul și a deveni împărătesă. Dar Cenușă resei îi vine în ajutor și de această dată alunașul, care îl avertizează pe fiul de împărat de înșelătoria fetelor:

Vai, conduru-i tare mic:

Parcă-n clește-așa o strânge!

Și-năuntru-i numai sânge.

Că tot curge pic cu pic...

Nu-i mireasa-adevărată!

Ea-i pe-aproape și te-așteaptă.

Când însă pune și Cenușăreasa pantoful de aur în picioare, acesta îi vine ca turnat și când se ridică fata și tânărul crai îi privi chipul, o recunosc pe dată, că doar ea era domnița cu care dănțuise și care-l robise cu frumusețea-i fără pereche.

Și acest basm are un final fericit, o nuntă împărătească vine ca o răsplată pentru Cenușăreasa, în ciuda persecuțiilor și uneltirilor mașterei alături de surorile vitrege.

Fata săracă și oropsită reprezintă tipul feminin ideal: frumoasă, bună, cinstită, „harnică, modestă, răbdătoare, supusă, sensibilă la frumusețile naturii.

În antiteză cu ea, surorile vitrege, ca și mama lor, sunt pline de mân drie, îngâmfare, dispreț pentru muncă, răutate, invidie, dorind să se înalțe prin minciună.

Cu toate calitățile ei deosebite, Cenușăreasa este ajutată de păsările cerului, ca și de cele două porumbești albe ca neaua ce se aflau pe crăcile alunului de pe mormântul mamei ei.

Elementele reale se împletesc cu cele miraculoase făcând din basmul Cenușăreasa, un basm frumos, plăcut cu mesaj etic: după faptă și răsplată.

Făt-Frumos din Lacrimă de M. Eminescu

Făt-Frumos din Lacrimă de M. Eminescu se diferențiază de basmul popular prin modalitățile de realizare specific eminesciene.

În acest basm, Făt-Frumos are parte tot de o naștere miraculoasă, din lacrima unei icoane vechi, înduplecate de rugăciunile împărătesei îngenunchate, fapt ce explică numele primit Făt-Frumos din Lacrimă. La acest eveniment soarele surâse și el în înfocata lui împărăție, chiar stătu pe loc, încât trei zile n-o; 1 fost noapte, ci numai senin și veselie: vinul curgea din butii sparte și chiotele despicau bolta cerului.

El este un fecior alb ca spuma laptelui, cu părul bălai ca razele lunii, care ajuns în curând mare și voinic ca brazii codrilor, pleacă să se lupte singur cu oștile împăratului ce-l dușmănea pe tatăl său.

Elementele portretului lui Făt-Frumos sunt în antiteză. Deși fiu de împărat, el se îmbracă țărănește, iar veșmintele, prin transfigurare poetică, primesc valori simbolice: durerea mamei, țesută în borangic, dragostea fete lor prinsă în cordele și mărgelile. Cele două fluieri, prinse în brâu exprimă unul dor și altul bucurie: Puse pe trupul său împărătesc haine de păstor, cămașă de borangic, țesută în lacrimile mamei sale, mândră pălărie cu flori, cu cordele și cu mărgelile rupte de la gâturile fetelor de-mpărați, își puse-n brăul verde un fluier de doine și altul de hore, și când era soarele de două sulite pe cer, a plecat în lumea largă și-n toiul lui de voinic.

Făt-Frumos este simbolul frumuseții fizice și al perfecțiunii morale.

Pe drum horea și cânta încât: Stăteau toate uimite pe când trecea păstorașul împărat, doinind și horind: ochii cei negri ai fetelor se umpleau de lacrimi de dor; și-n pepturile păstorilor tineri, rezemați c-un cot de-o stâncă și c-o mână pe bătă, încolțea un dor mai adânc, mai întunecos, mai mare – dorul voiniciei.

Întâlnirea cu fiul împăratului dușman care cu fruntea-ntr-un cerc de aur, bătut cu diamante, și cu hainele strălucite, era frumos ca

luna unei nopți de vară, îi prilejuiește lui Făt-Frumos înfăptuirea unui legământ de frăție de cruce, respectat pe tot parcursul basmului.

Făt-Frumos luptă și scapă împărăția fratelui de cruce de vraja Mumei-Pădurilor, iar cu fata acesteia, Ileana Cosânzeana se căsătorește. Pe fata Genarului, pe care îl învinge cu ajutorul naturii, participantă în imagini feerice și hiperbolice, o aduce de soție fratelui său de cruce, cu ajutorul regelui țăntarilor, al regelui racilor și al calului cu șapte inimi.

Transformarea lui Făt-Frumos într-o mână de cenușă căzut în nisipul cel fierbinte și sec al pustiului, din care se făcu un izvor limpede ce curgea pe un nisip de diamant, revenirea lui la viață și toate celelalte victorii, pidează ă pentru dimensiunile excepționale ale eroului: alb ca spuma laptelui, cu părul bălai ca razele! zmei, creștea într-o lună cât alții într-un an, viteaz, curajos, generos, cu un simț deosebit al datoriei frățești, capabil de sacri ficiu, un cavaler al iubirii și ai dreptății.

E mărinimos cu cei slabi, salvând viața regelui țăntarilor și al racilor. Ileana Cosânzeana, orbită de plâns, își va recăpăta vederea în urma unui miracol. Și portretul ei, subliniind frumusețea fizică și morală, pare zămislit de penelul unui pictor romantic, care – din argint și aur, ceară și mătase, lumina lunii, puritate și mister realizează cei mai frumos portret al Ilenei Cosânzene: Haina ei albă și lungă părea un nor de raze și umbre, iar părul ei de aur era împletit în cozi lăsate pe spate, pe când o cunună de mărgăritare era așezată pe fruntea ei netedă. Luminată de razele! uneii, ea părea muiată într-un aer de aur. Degetele ei ca din ceară albă torceau dintr-o furcă de aur, și dintr-un fuior de lână ca argintul torcea un fir de mătase albă, subțire, strălucită, ce semăna mai mult a o vie rază de lună ce cutreiera aerul, decât afir de tort.

Cu sufletul ei plin de bunătate și animată de spirit de dreptate, Ileana Cosânzeana, anticipând prototipul feminin eminescian, îl ajută pe Făt-Fru moș în lupta cu Muma-Pădurii, apoi îl așteaptă cu credință, până ce orbește de atâta plâns. Ea întruchipează idealul de iubire spre care tinde poetul: gingășie, puritate, patos și statornicie.

În antiteză, fata Genarului avea: un cap de fată oacheș și visător, ca o noapte de vară.

Forțele răului, reprezentate de Muma-Pădurii, Genarul, Baba cu șapte iepe, sunt create prin antiteză, cumulând trăsături tradiționale: răutate, viclenie, perfidie, ură împotriva oamenilor împinsă până la

limitele furiei autodistrugătoare.

Genarul, un personaj inedit, creat de imaginația bogată a lui M. Eminescu, adversar al lui Făt-Frumos, e prezentat ca om nalt și puternic, al cărui cal năzdrăvan are două inimi. Este un personaj mai mult realist, căci, așa cum observă Făt-Frumos, puterea lui nu era în duhurile întinericului, ci în calul și motanul său. Totuși, ca personaj de basm are și trăsături supranaturale: cu o batistă parfumată are puterea să determine uitarea.

După mai multe întâmplări, Genarul este azvârlit în nori: Norii cerului înmărmuriră și se făcură palat sur și frumos – iar din două gene de nouri se vedeau doi ochi albaștri ca cerul, ce răpezeau fulgere lungi. Erau ochii Genarului exilat în împărăția aerului.

Muma-Pădurilor, prezentă și în alte basme, este și aici întruchiparea răului. Ea vine pe miazănoapte călare cu aripi vântoase, cu fața zbârlită ca o stâncă buhavă și scobită de pâraie, c-o pădure-n loc de păr... ochii ei – două nopți tulburi, gura ei – un hău căscat, dinții ei – șiruri de pietre de mori.

Miraculosul, prezent în acest basm, poartă amprentă eminesciană. În narațiune, timpul este al vieții, dar și al morții, al zilei, dar și al nopții. Făt-Frumos, știind că baba vrăjitoare adoarme adânc la răscrucea nopții și fiind urmărit de aceasta, va schimba mersul timpului: Când baba înota smintită pe la jumătatea lacului alb, Făt-Frumos aruncă buzduganu-n nori și lovi Miazănoaptea în aripi. Ea căzu ca plumbul la pământ și croncăni jalnic de douăsprezece ori... Stăpâne, adăugi calul, tu ai izbit Miazănoapte a, de a căzut la pământ cu două ceasuri înainte de vreme.

Natura îndrăgită de poet este prezentă în basm prin descrieri poetice, ce îl înfrumusețează: Când se luminează de ziuă, Făt-Frumos vede că șirul munților dă într-o mare verde și întinsă, ce trăiește în mii de valuri senine, strălucite, care treieră aria mării încet și melodios, până unde ochiul se pierde în albastrul cerului și verdele mării.

Finalul basmului poartă și el pecetea originalității creației eminesciene. Natura întreagă va participa la pregătirea veșmântului de nuntă al miresei: Trandafirul cel înfocat, crinii de argint, lăcrămioarele sure ca mărgăritarul, mironosițele, viorelele și florile toate s-adună vorbind fiecare în mirosul ei și ținură sfat lung cum să fie luminile hainei de mireasă – apoi încredințară taina lor unui curtenitor fluture albastru stropit cu aur. Acesta se duse și flutură în cercuri multe

asupra feței miresei, când ea dormea, ș-o făcu să vadă, într-un vis luciu ca oglinda, cum trebuia să fie-mbrăcată. Ea zâmbi, când se visă atât de frumoasă.

Pentru formulele inițiale ca și pentru cele finale, Eminescu nu apelează la cunoscutele formule stereotipe, ci construiește altele, originale: În vremea veche, pe când oamenii, cum sunt ei azi, nu erau decât în germenii viitorului”, în vremea veche trăia un împărat, sau iar dac-a fi adevărat ce zice lumea că pentru feții-frumoși vremea nu vremuește, apoi poate c-or fi trăind și astăzi.

Basmul, în întregime, este unul dintre cele mai frumoase basme culte, mai ales prin ineditul personajelor și prin descrierile poetice, inegalabile prin forța lor sugestivă.

1 55

Scufița-Roșie de Frații Grimm

Scufița-Roșie, basmul Frailor Grimm, având un corespondent asemănător și în Colecția lui Ch. Perrault, renunță la miraculos, în favoarea elementelor realiste și pare scrisă special pentru copiii neascultători, care se confruntă cu prefăcătoria oamenilor.

Basmul lui Ch. Perrault folosește cuvinte simple și-l pune direct pe cititor în fața greșelilor eroilor, precum și a urmărilor tragice ale acestor greșeli. De asemenea el nu oferă satisfacția din final, prezintă în basmul

Fraților Grimm și anume apariția vânătorului care salvează din burta lupului pe Scufița-Roșie și pe bunicuță.

Basmul lui Ch. Perrault pare a spune că dacă ai greșit, trebuie să plătești, chiar dacă ești copil.

Forța moralizatoare a basmului este atenuată de Morala din final:

Vedem aici acum, adeseori.

Și mai cu seamă tinerele fete

Frumoase, arătoase și cochete.

Fac rău dacă ascultă de orice trecători.

Și n-are sens să fie nici măcar mirate

Când de lup acestea sunt mâncate.

Zic lup, dar se știe că lupii de pe lume

Nu sunt cu toții de același fel.

Poate părea vreunul mai blând decât un miel.

Nezgomotos și fin, cuminte-anume.

Ce, binevoitor și plin de glume.
Voioasa domnișoarelor pleiadă
O însoțește acasă sau pe stradă.
Dar, vai, se vede-n urmă că lupul cel mieros
Din toată hait a-i cel mai periculos!

Scufița-Roșie este o **f** tiță zglobie și drăgălașă pe care o iubea oricine de cum o vedea. Dar mai dragă îi era ea bunicii, care nu știa ce daruri să-i mai facă. Odată, bunica îi dăruie o scufiță de catifea roșie, și pentru că-i ședea tare bine fetei și nici nu mai voia să poarte altceva pe cap o **n** miră de atunci Scufița-Roșie.

În drum spre bunica ei, care locuia într-o pădure, se întâlnește cu lupul, căruia îi spune unde merge, de ce și mai ales unde locuiește exact bunica, uitând de sfatul mamei, acela de a nu se abate din drum.

1 56

Lupul mincinos și prefăcut încearcă s-o abată din drum, atrăgându-i atenția asupra florilor minunate din pădure, îndemnându-lă la hoinăreală:

Scufița-Roșie, ia te uită ce flori frumoase strălucesc în jurul tău! Și tu nici nu le iei în seamă măcar... Și mie mi se pare că n-ai auzi nici ce dulce cântă păsărelele!... Atât de serioasă pășești pe drum, de parcă te-ai duce la școală.

Și e atât de plăcut să hoinărești și să zburzi prin pădure: e atâta veselie!

Fetița naivă se lasă amăgită de vorbele lupului între timp, acesta, ajuns la... casa bunicuței o înghite pe aceeași îi ia locul în pat și când vine și-s cufița-Roșie, o înghite și pe ea, după care îl apucă somnul. Cele două ființe sunt salvate de vânător, care oferă cititorului satisfacția înfrâ. Ilgerii lupului, chiar. dacă fetea. a fost naivă, vorbăreață și lipsită de... vigilență.

— Finalul ba8 mului Fraților Grimmeste elocvent în acest sens, fetea înțelegându-și gre Șeala: „De-acu înainte **n** – o să mă mai abat niciodată din drumcând oi merge singură prin pă ure, ci o să ascult de **p** vețele mamei.

157

Legenda

Prezente mai ales în proză, legendele, ca și basmele ocupă un loc important în seria preferințelor literare ale copiilor, datorită elementelor fantastice și miraculoase, explicațiilor inedite care

pornesc de la un fond real al unei întâmplări istorice sau de la obârșia unor nume geografice, a unor animale, păsări etc.

Originea legendelor culte o constituie legendele populare. Chiar dacă tratează subiecte asemănătoare, se deosebesc între ele prin faptul că legendele culte folosesc mijloace artistice evaluate, într-un stil și o limbă care țin de originalitatea fiecărui scriitor.

Creații literar-artistice, aflate, după părerea unor specialiști, la interferența între basm și mit, legendele conțin elemente care le apropie, dar le și depărtează în același timp de basm și de mit. Dacă legendele au caracter profan, se referă la evenimente actuale, au o formă variabilă care poate fi modificată atât în narațiune cât și în mesaj, au ca protagoniști, în general, oameni obișnuiți, iar accentul cade pe ceea ce explică, mitul are caracter sacru, se referă la trecutul foarte îndepărtat, are ca protagoniști zeii și accentul cade pe care se comunică.

Ceea ce apropie legendele de basme ar putea fi tematica variată, relevantă în lupta dintre bine – rău adevăr – minciună, dreptate – nedreptate etc., prezența acelorași motive, ca și folosirea acelorași modalități de compoziție și stil: personificarea și hiperbola, pe fondul antitezei, care merg până la fantastic, devenind modalități estetice generale pentru realizarea speciei și pentru nuanțarea trăsăturilor umane ale personajelor.

Legende dezvoltă o problemă majoră: elemente de viață social economică privite din perspectiva nivelului de civilizație a omului într-o etapă sau alta a istoriei, forme ale culturii, credințe, virtuți general-umane (dragostea pentru pământul străbun, eroismul, lupta împotriva forțelor răului, dragostea, prietenia, înțelegerea între oameni etc.).

După conținutul și adevărul exprimat, legendele au fost grupate în trei categorii: etiologice, istorice și geografice.

Legende etiologice, în care miezul de adevăr este învăluit în haina miticului, explică originea unor animale, plante sau păsări, ocupând un loc deosebit în operele lui V. Alecsandri, D. Bolintineanu, M. Sadoveanu, Călin

Gruia sau Alexandru Mitru. Cunoscut și sub numele de – legende cauzale, ele au fost numite de B.P. Hașdeu de ceuri întrucât ele răspund unor

Întrebări. Legenda Florii-Soarelui¹ 12 de Călin Gruia se apropie de basm, pentru a explica originea și trăsăturile plantei, încercând să răspundă în același timp și la întrebarea: De ce nu se întâlnește Soarele cu Luna? Începutul legendei este asemănător basmului: Trăia odată, undeva pe pământ, un crai vestit care avea o fată atât de frumoasă, că nu se găsea alta să-i semene.

Acțiunea e structurată pe două planuri ce se întrepătrund: planul concret și cel transfigurat, care păstrează datele existențiale. Evenimentele se petrec pe pământ, dar și la palatul Soarelui.

Narațiunea legendei o aduce în prim-plan pe fata craiului, care deși este de o frumusețe unică, e oarbă ceea ce îi provoacă o tristețe fără seamăn craiului: Barba nu-și pieptăna, tăcea de parcă – i luase cineva gr. aiul și ofta din adâncul sufletului, toate acestea și multe altele pentru că fata lui nu vedea strălucirea soarelui, verdeța câmpurilor, oglinzile apelor Ea nu știa cum arată tatăl său, mamă-sa, cum arată păsările, cum sunt florile. Bogatul crai caută leac, sfătuindu-se cu cărturarii și cu vracii cei mai vestiți, dar fără rezultat.

Într-o zi se prezintă la palatul craiului un bătrân încovoiat de spate, cu barba lungă până în pământ. Era așa de slab, încât orice adiere de vânt îl putea da jos și vorbea așa de încet, încât abia îl puteai auzi.

Bătrânul spune că numai Soarele ar putea să-i dea fetei lumina ochi lor: Poftește-l în casa ta, omenește-l la masă și roagă-l să-i sărute fruntea.

În legendă un loc principal îl ocupă blestemul, care asociat meta morfozării, reprezintă nucleul ei narativ. Cu ajutorul unui crai tânăr, ce era îndrăgostit de fiica cea frumoasă a craiului bătrân, acesta îi trimite o scrisoare Soarelui pe o bucată de piele de căprioară și muind pana în poleială de aur. Călătoria voinicului spre răsărit, la palatul Soarelui durează zile și nopți, săptămâni și luni, timp în care își potcovește calul de nouăzeci și nouă de ori, la nouăzeci și nouă de potcovari. Numai acum el ajunge la poalele unui munte de argint și după șapte zile și șapte nopți de urcuș, voinicul ajunge într-o poiană cu copaci de argint, cu iarbă de argint, cu izvoare de argint. Cea care-l ajută pe voinic este mama Soarelui, pentru că nora sa Luna, n-ar fi permis ca soțul ei s-o ajute pe fata craiului. Deși personajele sunt fantastice, ele se poartă și vorbesc omenește. Astfel Soarele sosește la curtea craiului într-un rădvan, sub chipul lui Făt-Frumos și după ce dă mâna cu craiul care îl

primise cu pâine și sare, este poftit la masă. Curtenii se minunau că Soarele luase chip. omenesc și mergea alături de ei, încălțat cu cizme de argint. Realul se împletește cu fantasticul.

1 12 Călin Gruia, *Legenda Florii-Soarelui*, în *Izvorul fermecat*, București, Editura Garamond.

2002, p. 50.

159

Ca orice musafir, Soarele este mai, întâi ospătat și, cinstit cu vin. Nimeni nu vede însă din cauza luminii răspândite de oare, că Luna se uita iscoditoare la cele ce se întâmplă acolo și, văzând că Soarele se apropie de fata de crai, deschise fereastra și învăluia fata într-un abur galben-auriu, moment în care are loc metamorfoza acesteia într-o floare mare și galbenă.

Înșușirile supranaturale și contrastante ale personajelor dau prestanță mesajului...

Metamorfoza fetei în Floarea-Soarelui explică apariția acestei plante, iar faptul că Soarele, supărat pe soția sa, Luna, o alungă pentru totdeauna pe tărâmul celălalt explică. de ce ei rămân despărțiți pe bolta cerească. De atunci, luna a început să umble mai mult noaptea, singurică, tristă, căindu-se de fapta ei neцуgetată, și dacă se întâlnește cumva cu Soarele își pierde lumina.

În finalul legendei, cititorul este readus în planul real, explicându-se cu precizie și simplitate, originea, metamorfoza florii-soarelui, trăsăturile ei: floarea aceea înaltă și galbenă. „De cum răsare Soarele,„Se îndreaptă cu fața spre el, așteptându-i parcă sărutarea, și-l urmărește până apune, și a doua zi iară și iară, până i se scutură floarea. Oamenii i-au spus Floa rea-Soarelui, și așa i-a rămas numele până în zilele noastre.

Legendele etiologice sunt întâlnite și sub denumirea de mitologice, deoarece ele aparțin genetic străvechii mitologii populare, realizând o investigație exhaustivă a universului fizic, cuprinzând cerul, văzduhul și pământul cu flora și fauna, dar și omul în existența lui materială și spirituală.

Legendele istorice relevă, în formă concisă și sobră, faptele oștenilor și domnitorilor români care au pătruns în conștiința și tradiția poporului ca simboluri ale demnității naționale: Mircea cel Bătrân. Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, Cuza-Vodă și alții.

Personajele se află la interferența dintre realitate și mit și toate

dau dovadă de credință, inteligență și vitejie. Patriotismul domnitorilor și oștenilor este o însușire firească, iar sensul existenței lor este slujirea intereselor neamului și țării.

Legenda populară Condeiele lui Vodă¹¹³ înfățișează un fapt istoric semnificativ: politica de prietenie a lui Mircea cel Bătrân cu țările vecine și pregătir a țăranilor pentru apărarea țării de dușmani.

În drumul său de la Târgoviște spre Țara Leahului, Maria sa Vodă, îi găsește pe săteni lucrând în sfânta zi de duminică. La întrebarea firească cum de este posibil așa ceva, țăranii răspund: ascuțim condeie pentru Maria sa Vodă. Domnitorul nu se mulțumește cu răspunsul ce i-a fost adus și

1 1 3 Din legendele românilor, Editura Ion Creangă, București, 1990, p. 34.

160

pentru a înțelege ce fac de fapt harnicii săteni în zi de duminică, se apropie de ei și vede că acele condeie erau de fapt săgeți: Voi numiți condeie ceea ce noi numim săgeți – zice Vodă, râzând.

— Păi, doamne, la dușman nu se scrie cu astfel de condeie, dacă vrei să-ți înțeleagă răvașul!

Prin câteva notații narative și mai ales printr-o scenă dialogată, se pune accent pe patriotismul românilor, fie că sunt țărani sau oșteni.

Legendele geografice, izvor de cunoaștere și educație, explică originea unor denumiri geografice, oferind copiilor bogate informații topo nimice, meteorologice, etnografice, exemple de patriotism: Babele, Povestea Vrancei, Feciorul care și-a uitat mama etc.

Pe lângă caracterul ei istoric, legenda Povestea Vrancei explică de ce satele de la poalele munților Vrancei au primit denumirea de Bodești, Spirești, Negrilești, Păulești, Spulber, Nistorești, Bârsănești de la numele celor șapte feciori ai Vrâncioaiei.

J Din această cauză, în unele scrieri, legendele geografice apar ca
1 14

l egenuetopommzce.

Legenda populară Babele¹¹⁵ aduce în prim-plan imaginea mitică a

Dochieifiica unui împărat vestit care era așa frumoasă că toți fiii de crai o pețiseră, dar ei niciunul nu-i plăcea.

Și această legendă începe ca o poveste, introducerea fiind cunoscutul se spune. Și ca în orice poveste, fata îi refuză pe pețitori, cu

toate că acest fapt va avea consecințe tragice asupra destinului ei. Notațiile narrative îl fac pe cititor să intuiască în gesturile Dochiei destinul dramatic al Daciei, în timpul lui Decebal, războaiele acestuia cu Traian, împăratul romanilor.

Explicând cum au luat naștere Babele, legenda povestește despre demnitatea străbunilor noștri, transfigurată în imagini mitologice și gesturi magice: Biata fată, când a auzit, de frică să nu cază în mâna lui s-a dus la o vrăjitoare și a rugat-o s-o prefacă într-o babă urâtă și zbârcită.

Metamorfozarea fetei într-o babă cu nouă cojoace îi aduce tragicul sfârșit la începutul primăverii, în zilele înșelătoare ale babelor: Când și-a zvârlit ultimul coc, unde începe deodată un vânt așa de puternic, încât o îngheță... și o prefăcu într-o stană de gheață.

Prin semnificațiile ei, această legendă nu e numai o legendă geografică.

1 14 Georgeta Munteanu, Elena Bolog, Vistian Goia, Literatura pentru copii, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1970, p. 76.

1 15 Din legende românilor, Editura Ion Creangă, București, 1990.

161

Pe lângă cele trei categorii de legende, arătate mai sus, mai sunt pomenite și legende religioase¹⁶ sau legende hagiografice¹⁷. Acestea sunt de proveniență cărturărească sau apocrifă. și cuprind povestiri despre viețile sfinților sau despre personaje biblice¹⁸.

Din literatura română, amintim Cartea legendelor de Ion Agârbi ceariu, cele mai multe legende din această categorie evocând pe Iisus Hristos, Sfânta Maria, pe apostoli și personalități din Vechiul Testament.

Legende religioase conțin pilde de bună purtare, adevăruri pe care le înțelege aforistic cu privire la sensul vieții și relației omului cu divinitatea.

1 16 Vistian Goia, Literatura pentru copii și tineret, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003, p. 134.

1 17 Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, Folclor literar românesc, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978, p. 286.

1 18 Idem, ibidem, p. 286.

1 19 Vistian Goia, op. cit., p. 134.

Snoava

Snoava (v. st. iz nova din nou) denumește o specie a literaturii populare „cu multiple și străvechi infiltrații în cea cultă, constând într-o scurtă narațiune cu intenții umoristico-satirice, în care elementele realiste (și, uneori, naturaliste) sunt împinse care dată. foană la limita verosimilului, fără însă a se trece, decât rareori, în fantastic.¹ O

Folcloriștii și istoricii literari remarcă asemănări și deosebiri ale snoavei cu basmul.

Amândouă, ca specii ale geniului epic, se folosesc de formule con sacrate specifice; în amândouă se ilustrează o temă general – umană: lupta dintre bine și rău; în amândouă conflictul gravitează în jurul unei problematice sociale, familiale, morale etc.; amândouă au un personaj – simbol, întruchipând ideea de bine, frumos, adevăr, și amândouă speciile au un final optimist.

În același timp, snoava se deosebește de basm prin preponderența realului, prin dimensiuni reduse, concizia relatării și faptul că personajul principal este o întruchipare a înțelepciunii populare, în ipostaza de erou justițiar.

Snoavele au un caracter satiric demonstrativ și moralizator. Ele vizează nu oameni ca persoane, ci aspecte ale caracterului acestora, slăbiciuni și defecte. Așezate potrivit conținutului tematic, ele pot alcătui un manual sistematic de morală populară în care corectivele sunt aduse cu biciul râsului și al ridicolului de care sunt acoperiți leneșii, mincinoșii, bețivii, lacomii, hrăpăreții, lingușitorii etc.¹²¹

Cercetătorii români arată că problematica din conflictul snoavei poate fi axată pe relații sociale (stăpân – slugă; bogăție – sărăcie, etc.), familiale (soț – soție, părinți – copii, frați mai mari – fratele cel mic etc.) și morale (etice) ca: dreptate – injustiție, vitejie – lașitate, înțelepciune – prostie, avariție – dărnicie, hoție – cinste, egoism – generozitate etc.

Cele mai cunoscute snoave românești îl au ca personaj principal pe Păcală, care întruchipează istețimea, ca trăsătură proprie românilor.

1 20 Dicționar de termeni literari, București, Editura Academiei, 1976, p. 407.

6 Corneliu Bărbulescu, Catalogul poveștilor populare românești,

în Revista de folclor, București, 1960, nr. 1 – 2, p. 6 1.

163

În snoavele populare Păcală, simbolul eroului iscusit, face cuplu cu Tândală.

Păcală, argat sau zilier, ce își schimbă des stăpânii, de lăcomia cărora se apără doar prin istețimea lui naturală, mimează prostia pentru a-și deruta dușmanii, devenind invulnerabil.

Păcală este. fratele cel mic, care se caracterizează prin contrastul dintre aparență (nătâng, bun de nimic) și esență (isteț, generos, cifrajos). Maestru al disimulării, Păcală se răzbună – când. nimeni nu se așteaptă, dezarmându. -și dușmanii printr-o vorbă-nevillo așa.:

Păcală e un romantic deghizat în nebun, preferând însă în locul curții feudale lumea largă. E adevărat că finalul farselor lui”. îl obligă să părăsească fiecare loc al noii sale isprăvi. Dar nu e mai puțin adevărat și că în Păcală există și o altă fibră romantică: aceea a unei nestăvilită dorințe de libertate care îl împinge mereu spre căutarea altor locuri de popas.¹²²

Snoava se înscrie într-un bogat repertoriu de creații literare care ilustrează umorul popular. Ea este expresia înțelepciunii practice a omului simplu, a modului în care judecă el viața și lumea înconjurătoare, o înțelepciune, manifestată însă prin glumă, prin vorbe de duh, care adeseori capătă sensul unei ascuțite satire sociale și de moravuri. La mentalitatea populară, comicul are o dublă valență: pe de o parte, el reprezintă o expresie mascată a istețimii și inteligenței omului simplu, pe de altă parte, un mod de satirizare a defectelor morale și a nedreptății sociale.¹²³

Ca modalitate artistică preponderentă, în snoave apare dialogul, care este mândrit cu multă abilitate.

Isprăvile lui Păcală de Petre Dulfu 1 24, debutează cu un Cuvânt înainte, în care se subliniază rostul și frumusețea snoavelor, rolul lor atât de a amuza, dar și de a instrui: Printre-atâtea griji, necazuri, dacă n-ar mai fi glume I și povești pe lumea asta: ce's – ar face biata lume? după care este prezentat și caracterizat sumar Păcală: E povestea lui Păcală, năzdrăvanul din născare, I Cela ce – n isprăvi istețe pe pământ pereche n-are; I Cel ce-n cale – i nici de oameni, nici de draci nu se-nspăimântă, I Ci-a juca pe toți mi-i face cum din fluier el le cântă.

Isprăvile eroului principal se desfășoară în douăzeci și patru de

episoade, cu o structură compozițională de tip ciclic, în care narațiunile desfășurate liniar, se înlanțuie pe orizontală, fiecare fiind independentă tematic

122 Ovidiu Papadima, Prefață la volumul lui Corneliu Buzinschi, Păcală și Tândală.

București, 1973, p. 12.

I. Mihai Pop, Pavel Ruxăndroi, op. cit., p. 287.

J. Petre Dulfu, Isprăvile lui Păcală, Chișinău, Editura Litera, 1997.

164

și cu acțiune proprie. Aventurile lui Păcală sunt relatate succesiv, povesti torul Eutând să adauge mereu alte episoade în funcție de imaginație și talent 5 Ciclul snoavelor lui Păcală rămâne deschis, pentru că autorul nu a putut cuprinde toate ghidușiile lui, sugerând că oricând se pot adăuga și altele, eroul nostru de n-a murit, trăiește chiar și astăzi și orice povestire trebuie să aibă un sfârșit.

Aceste snoave cuprind, deci, un univers rotund, unitar, imaginar prin și pentru Păcală.126

Acțiunea, plasată în spațiul geografic românesc, se desfășoară într-un timp nedeterminat: nici azi, nici ieri, hei! de-atuncea, ap-a curs pe Olt cam multă! (Sănătate, de la Domnul, celor care mă ascultă!) I Undeva, pe – aici, sub cerul scumpei noastre României, I Într-un sat, trăia – se zice – un moș neag, ce-avea trei fii.

Snoava, ce începe ca o poveste, își grupează cele douăzeci și patru de episoade în patru mari părți, care surprind aspecte din viața satului.

Prima parte debutează cu prezentarea lui Păcală ca fiind cel mai mic dintre cei trei fii ai unui moșneag:

Cei mai vârstnici, de! ca lumea! când mai buni și când mai răi.

Când mai dezghețați la minte, când mai proști, sărman de ei.

Cel mic însă... altă fire! Suflet bun, dar mult poznaș.

Ca să facă el vreun lucru, cum se făptuiește, aș!

Toate le făcea sucite și pe dos, de te-ncruceai.

Un nătâng, un gură-cască îți părea – când îl vedeai.

Îi ieșeau la capăt însă toate-așa de minunat.

Că, de fapta-i săvârșită, locului stătea mirat.

O plăcere-avea: de lacomi, de neghiobi, să-și răză-n lege!

Și, ca el, la gard prostia cine mai știa s-o lege?

Dar oamenii simpli înțeleg în ce direcție se îndreptau faptele sale și după ezitări oarecum firești, îi găsesc și porecla: Năzdrăvan ziceau o seamă. Alții: «Ba e un țicnit! I Jar la urmă, toți: «Păcală» oamenii l-au poreclit.

Într-o zi, însă, tatăl moare și lasă celor trei fii drept moștenire, o vacă. Neștiind a cui să fie, fiii cei mari hotărăsc să construiască fiecare câte un grajd și în grajdul căruia va intra vaca a aceluia să fie. Cu această ocazie Păcală pedepsește prostia și lăcomia fraților mai mari. Vaca intră în frunza

125 A se vedea și studiul lui Mihai Alexandru Canciovici, Păca/ă – eroul comic din snoava populară românească, Craiova, Editura Hiperion, 1998.

126 Vistian Goia, op. cit., p. 163.

165

rul pregătit în grabă de Păcală, și vaca rămâne a lui, căci; După prea mult cine-aleargă, se alege cu nimică. Într-un episod Vânzarea, Păcală ajunge la concluzia că el nu era făcut să îngrijească o vacă și de aceea hotărăște să o vândă. Spre mirarea fraților vinde vaca unui stejar, prilej pentru alte noi peripeții.

— Partea a doua, și cea în i amplă relatează peripețiile lui Păcală, ca argat la un popă lacom, care tăiaze nasurile fraților săi mai mari.

În aparență prost sau nărod, el reușește să se răzbune pe popa cel hapsân, lăsându-l rar a capre (Caprele popii), r: a fi oi (La oi), fără boi (Boii lui Păcală), fără preoteasă și chiar fără copil (Răfuiala). El mimează prostia și buimăceala pentru a-și prinde dușmanii în capcană – pedepsindu-i după greșelile comise. Jovial, poznaș, generos, curajos justițiar și deosebit de inventiv se vedește Păcală în snoave, dar mai ales în suita de întâmplări, una mai neașteptată ca cealaltă, menite să-i deoace planurile diabolice ale popii, să-l sărăcească, să-i ucidă soția, soacra, fiul, împlinind în același timp și răzbunarea fraților săi. Recunoscându-se învins, popa se roagă de Păcală să nu-l taie pe spinare cu cosorul, așa cum se învoiseră și să-l ierte:

— Da? să iert? să-mi fie milă? Aș? mi-e frică de păcat! S-ar putea să calc înscrisul?... Și... la urmă”. dumneata Ai avut vreodată milă, de când ești, de cineva?

De argații d-astă-vară ți-a fost milă – vai de ei – Când sluțitu-i-ai cu briciul?... Ei erau chiar frații mai

Considerând că s-a răzbunat pe popă, nu-l taie cu cosorul și îl iartă:

Dar lui Păcală inima i s-a nmuia:

— Nu-ți fac nici o-nțepătură!... Iacă! zise. Ești iertat!

Dacă pe leneși, proști, lacomi și pe răi, Păcală se răzbună, pedepsindu-i aspru, pe ceilalți – necăjiții satului – îi ajută cu generozitate și voioșie. Astfel eroul nostru salvează o fată silită să se mărite cu un mire nedorit. În episodul Mireasa, el îi lasă mirelui, în locul miresei, un țap:

Da 'nerăbdătorul mire auzi și-un zbierăt, care

Semăna a behăire, nu a glas de fată mare.

Speriat atunci, românul se repede așa răntins.

Of, și cum s-arăt prin vorbe ciuda care l-a cuprins:

Când, în loc să dea cu ochii de-al miresei chip frumos.

El se pomeneste-nfața-i – cu urâtul țap bărbos?!

Prezența elementului miraculos se remarcă – în două episoade: Fiu ierul și Moarddracilor... „i...”

În primul episod, Păcală este plasat într-un cadru fantastic, de religie creștină. Pentru gestul arderii unui sac de tămâie ca jertfă adusă lui Dumnezeu, acesta îi dăruiește un fluier fermecat, pe care, modest, Păcală l-a preferat altor daruri:

— Urzitorule al lumii! Încă de copil doream, Când flăcău voi fi, un fluier ca acesta eu să am. Dacă ții să-mi faci plăcere; dă-mi-l, Te milostivește! Robul Tău smerit nimica alte-celea nu dorește... Ce putea să mai răspundă la aceste vorbe Tatăl? Semn făcu să i se-aducă fluierul cerut: Ei, iată-l.

Dacă nu vrei alte bunuri... fericit să-l stăpânești!

— Mulțumesc! Ferice, Doamne, și Tu-n veci să-mpărățești!

În Moara dracilor, episodul orbirii unui drac cu o bucată de slănină fierbinte amintește de un alt episod, dar din Odissea lui Homer – orbirea lui Poliphem de către Nimeni.

Întrebat de drac care este numele lui, Păcală îi spune că se numește

Singur Eu:

Iară dracul:

— Văleu! strigă. Mor! săriți de grabă, frați!

Și-ntr-o clipă moara, toată, se umplu de-ncomorâți.

— Ce-i fârtate? Ce-nseamnă aste țipete nebune?

— Am rămasjă. ră vedere!

— Cine ți-a scos ochii? Spune! Singur Eul sărman de mine!
cufriptura din frigare I

În snoavă, dracii nu mai apar ca personaje malefice de temut, ci ei sunt ușor de învins de un om inteligent, plin de curaj, căruia nu-i este frică de ei.

Partea a treia îl înfățișează pe Păcală, argat la curtea lui Stancu, unde își propune să scoată dracii din Stănculeasa, nevasta cea infidelă:

Stancu, care pentru soața-i mâna și-ar fi pus-o-n foc, Auzind aceste vorbe: împietrit rămase-n loc.

Jar la urmă: – Vai femeie! vasăzic-așa-mijă. ceai?

Când plecam eu, de comedii cu morarul te țineai?

— Fii îndurător, bărbate! Nu mai fac, pe legea mea!

Dac-oi mai călca vreodată strâmb, atunci, să-mi faci ce-i vrea!

Dar nevasta' nu: se lasă și plănuiește împreună cu morarul să-l otrăvească pe argat (Păcală) și pe soț.

— Însă planul nu-i reușește și atât ea, cât și morarul mănâncă o bătaie zdravănă deja soț: – ...

— }.

D-apoi dânsa; păruială ce-a mâncat... Hristoase – Sfinte!...

Cred că și pe ceea lume are să-și aducă-aminte.

Dar îi fu și ei spre bine, căci pe urmă i-a trecut i.

Pofta de drăcii și soață cumsecade s-a focut.

Având o compoziție simetrică partea a patra: a Isprăvilor înfățișează întoarcerea lui Păcală în satul natal, devenind gospodar înstărit, și necazurile sale pricinuite de sătenii proști; invidioși și răi. Ca orice țăran cu dragoste de pământul lui, așa și Păcală se întoarce în sat, cuprins de dor de vatra părintească:

Dar de la o vreme – ce vreți? tot stingher, pe căi străine.

S-a cam săturat și dânsul... Și-și zicea ades în sine:

Ce-o mai fi fă. când sătuțul, unde-am fost copil odată?

...L-apucase dor de vatra de atâta timp uitată.

Păcală, jovial, se amuză de soțul păcălit, de proști sau de hapsâni. Când însă este batjocorit de vreun stăpân sau de sătenii proști deveniți agre sivi și răi, atunci păcăleala lui se schimbă în pedeapsa capitală. Așa se întâmplă cu sătenii răi pe care îi convinge să se arunce în apa râului pentru a-și găsi acolo vitele pierdute, în felul acesta ei găsindu-și sfârșitul.

Păcălitorul păcălit este un motiv comic, întâlnit des în snoavele lui Păcală, care, pe lângă faptul că dă naștere la tot felul de situații comice, este și un mânuitor abil al limbajului, speculând ambiguitatea semantică a poruncilor stăpânilor săi.

Dovedind istețime, spirit inventiv și justițiar, Păcală se travestește, după caz, în mireasă, militar, babă, cerșetoare etc.

Trăind din plin plăcerea disimulării, Păcală este o oglindire a vieții spirituale a poporului român, care se amuză și ne amuză copios. Scena în care vede pentru prima dată un drac îl face mai mult curios, decât fricos, nouă transmițându-ne cu mult umor imaginea jalnică a dracului naiv și prost:

Ușa morii se deschide, cu putere-n lături dată.

Și... răsare – un drac. Păcală, de pe scaun, de la foc, Îl măsoară cu privirea, fără a se clinti din loc:

1 68

Uite-l mă! ha – ha! sărmanul! Negru, ca din smoală scos!

Gol de tot! cu coarne-nfrunte! Și ce coadă are-n dos!

Vasăzic-așa sunt dracii? Aoleo! da sluți mai sunt.

De-or fi toți la fel cu ăsta, prăpădi-i-ar Domnul sfânt!

LITERATURA DE AVENTURI

Literatura de aventuri presupune o acțiune aflată la granița între real și imaginar, cu personaje dinamice care se definesc pe măsură ce participă la acțiune. Aceste scrieri stau sub semnul cunoașterii, pentru că oamenii, în general, și copiii, în special, își pun imaginația în slujba cunoașterii a ceea ce reprezintă altceva.

În acest sens, copiii dau dovadă de curaj și de im entivitate, se simt atrași de spații necunoscute, simt neVoia de a avea libertate de mișcare, sunt inteligenți și perseverenți în urmărirea unui ideal, dau dovadă de spirit practic.

Eroul acestei literaturi se caracterizează prin dorința de evadare și în același timp, nevoia de acțiune.

Spațiul de desrașurare al acțiunii este un spațiu real, accesibil și în același timp plin de mister și de neprevăzut: insula pustie la Daniel Defoe.

Mississippi la Mark Twain, Peștera Neagră la Constantin Chiriță etc. Această lume reală poate fi convertită într-o alta, ce există paralel cu prima, dar care oferă copiilor porția necesară de aventură și libertate. Tom Sawyer și tovarășii lui se simt minunat în pădurea

virgină a unei insule neumblate, departe de hărțuielile lumii.

Această insulă neumblată, așa cum o vedeau copiii în imaginația lor, nu era altceva decât insula Jackson, aflată pe fluviul Mississippi la vreo cinci kilometri de orașul St. Petersburg, nelocuită, dar nu și neumblată.

Aventura se realizează de cele mai multe ori printr-o călătorie, în locuri mai apropiate sau mai depărtate, iar personajele, dând dovadă de curaj, îndrăzneală și perseverență, nu confundă lumea reală cu cea creată de imaginație, ci numai își proiectează fanteziile în cadrul real, transformându-l într-o lume pe placul lor, din care oamenii mari sunt excluși.

Aventurile lui Tom Sawyer de Mark Twain

Mark Twain, pe numele său adevărat, Samuel Langhorne Clemens, este autorul Aventurilor lui Tom Sawyer, o carte care evocă, pornind de la propriile amintiri, copilăria lui însuși, copilăria prietenilor săi din orașul Hani bal.

În ziua în care încheia corectura pentru tipar a cărții, într-o scrisoare trimisă unei personalități a literaturii americane, autorul afirmă că: Nu e deloc o carte pentru tineret. O să fie citită numai de adulți. E scrisă pentru adulți. Afirmatia lui se baza pe faptul că povestirea se abătea mult de la normele literaturii pentru copii ale vremii. Tom îi apărea ca un copil ce nu constituia un model demn de urmat, nu era cuminte și nici nu făcea numai fapte bune, iar educația lui nu era dintre cele mai alese. Dar, în același timp, Tom nu era niciun copil rău, un exemplu negativ, o sperietoare de care ceilalți copii ar fi trebuit să se păzească.

Tom Sawyer, eroul cărții, este un copil oarecare, îndrăzneț, plin de fantezie, inteligent, dar și șiret, lăudăros, un copil ce aspiră la titlul de căpitan printre ceilalți.

Omorul din centrul acțiunii, ca și prezența copiilor care chiulesc de la școală, vorbesc urât, se bat, mai și fumează sau mai șterpelesc câte ceva, îl fac pe Twain să se îndoiască că povestea lui va fi bine primită de familiile ai căror copii erau crescuți după reguli severe de educație.

Dar Howells, scriitorul foarte cunoscut din acea vreme, proclamă cartea ca cea mai bună povestire pentru tineret din câte au fost scrise vreo dată, îndemnând cititorii să vadă în povestire și alte lucruri demne de remarcat: mătușa Polly, episodul vopsirii gardului,

isprăvile lui Huck și leacul lui macabru împotriva gălmelor, aventurile din insula piraților și altele.

Twain înfățișează în carte chipurile unor personaje venite din amintirile lui ce copil, evocă nostalgia unui paradis al copilăriei, unde mai domnește încă justiția simplă a binelui și a răului, unde răufăcătorii mai sunt încă pedepsiți, iar luptele dintre cavalerii cei viteji și piticii din povești sunt încă adevărate. (Literary History of the Unites States – 1964).

Mark Twain scrie despre bucuria de a trăi, așa cum o simțise el în copilărie când simplul fapt că eram tânăr însemna că mă aflam în al nouălea cer.

Dean Howells îl convinge pe Mark Twain că a scris o carte pentru tineret pe care cei mari se vor delecta să o citească peste umărul celor mici.

Twain atrage atenția cititorilor că Tom nu este tipul băiatului model, fiind un ștrengar care-o supără pe buna mătușă Polly, se poartă necuviincios în biserică, când aruncă rădașca sau când se bucură de lacrimile vărsate de oameni la presupusa lui înmormântare, minte pentru a scăpa și se laudă ori de câte ori are ocazia.

Copiii nu se gândesc la finalitatea practică a acțiunilor lor, ci caută aventura, amuzamentul. Vopsirea gardului, rădașca aruncată printre credincioși în biserică, jocul de-a pirații și altele constituie episoade amuzante.

172

proprii copiilor, chiar dacă spre final apar întrebări privitoare la înțeleșurile morale ale vieții.

Mark Twain l-a iubit pe Tom Sawyer, nu numai pentru că a mai scris și Tom Sawyer în străinătate și Tom Sawyer detectiv, ci și pentru că Tom, cu lumea lui, vine din vremea îndepărtată a copilăriei, unde aventurile pline de haz sunt atât de obișnuite și atât de asemănătoare isprăvilor de totdeauna ale copiilor.

Personajul principal, Tom Sawyer, copil orfan, este crescut de blânda mătușă Polly, care încă din primele pagini, recunoaște că pedepsele aplicate copilului vin din dorința de a-l educa, și nu din faptul că ar fi adepta bătăii, deși se spune că bătaia e ruptă din rai.

Prinzându-i slăbiciunea, Tom, ca orice copil, profită: Și mai știe afurisitu' că, dacă-mi dă o clipă de răgaz sau mă face să râd, s-a dus cu supărarea... nu-l mai pot bate". Da, ce să fac, e băiatu' sor – mi,

răposata, Dumnezeu s-o ierte, nu mă mai lasă inima să-l bat. De câte ori îl iert îmi pare rău, și de câte ori dau în el mi se rupe inima.

Atentă și nedorind să-l lase de capul lui că doar nu-i vreau pierzarea, mătușa e nevoită să-l pedepsească și de această dată pe Tom pentru că chiulise de la școală și a petrecut de minune. Pedepsa este hotărâtă: să vopsească un gard în zi de duminică, când băieții care nu fuseseră pedepsiți aveau să iasă pe stradă și să facă fel de fel de năzdrăvănii.

Gândul că aceștia or să-și bată joc de el că era pedepsit", îl seca la inimă, punându-l la grea inc. ercare: de a găsi o idee strașnică care să-l scape de văruiet. La apariția lui Ben de a cărui gură se temea cel mai mult, Tom are ideea pregătită. Se va preface că vână. Ie gardul din plăcere, că niciun băiat, în afara lui, nu poate să facă și nu știe să facă ce face el. Până la urmă Ben este păcălit și vopsește gardul în locul lui.

Tom văruiua înainte de zor.

— Cum să nu-i placă? Da' ce zici tu, că în fiecare zi îți pică norocul să văruiiești un gard ca ăsta? Iată că lucrurile apăreau într-o lumină cu totul nouă. Ben încetă brusc să mai ronțăie mărul. Tom plimba grațios bidineaua în sus și-n jos, se dădea câte un pas înapoi, ca să vadă efectul, mai migălea pe ici, pe colo, își privea din nou opera, iar Ben – Ben îi urmărea fiece mișcare, din ce în ce mai îngândurat. Nu trecu mult și, nemaiputându-se stăpâni, zise: – Mă Tom, lasă-mă să văruiesc și eu nițel!

După ce Tom se preface că chibzuiește adânc la rugămintea lui Ben, atrăgându-i atenția la spusele mătușii gardu' ăsta: zice că trebuie văruiet cu mare, mare grijă, și primind tot mărul, acceptă să se despartă de bidinea cu

173

șovăială pe chip și cu bucurie în suflet. Iar în timp ce Ben trudea și nădușea în soare, artistul scos la pensie ședea pe un butoi din apropiere, la umbră, bălăbănindu-și picioarele, molfăind din măr și urzind planuri cum să mai prindă în laț și alți proști.

Cu ironie, autorul arată că proști s-au găsit destui: Venea să-și bată joc și rămânea să văruiască.

Mai în glumă, mai în joacă, Tom descoperise că pentru a face pe un om să-și dorească un lucru, fie că – i bărbat în toată firea, fie că-i băiețuș, trebuie să-i înfățișezi acel lucru ca greu de obținut. Sau cu alte cuvinte că, muncă înseamnă ceea ce ești nevoit să faci, iar joc – ceea ce

nu ești nevoit să faci.

Pus pe glume și pe amuzament, Tom administrează medicamentul Moartea durerilor motanului, în relul acesta făcând-o pe mătușă să se căiască că i-a dat medicamentul rar a a-i cere părerea: ce era cruzime față de un motan s-ar fi putut să fie cruzime și față de un băiețel.

În altă zi, Tom vrea să-i atragă atenția frumoasei colege Becky. Pentru aceasta chiuie ca un sălbatic, sare gardul cu o îndrăzneală nemaipo menită, mai – mai să-și frângă oasele, face tumbe, sprijinindu-se când în mâini, când în cap, pe scurt el execută toate actele de vitejie cei dădeau prin gând. Dar nu reușește să atragă atenția fetei așa cum și-ar fi dorit el. După ce fata exclamă disprețuitor: Hm! Deștepți ce se mai cred unii! Fac pe grozavii, doar – doar le-o da cineva atenție! băiatul se rușinează și se depărtează hoțeste, plouat și cu inima zdrobită.

Acest necaz și altele îl fac pe Tom ca împreună cu Joe și Huck să ticluiască la planuri.

După ce Joe înclina să se facă sihastru, să-și țină zilele cu pâine uscată, departe, în vreo peșteră, și să moară cândva de frig, mizerie și inimă rea, Tom recunoaște că viața de pirat este mult mai atrăgătoare și plină de aventuri. Cei trei băieți își aleg și o insulă, unde să-și joace rolurile de pirați și anume insula Jackson, pe fluviul Mississippi. Și ca niște pirați adevărați, renunță la numele lor, pentru altele potrivite cu starea lor actuală:

Răzbunătorul Negru al Mărilor Vijelioase, Mână însângerată, Spaima Mărilor iar ca parolă un cuvântfioros – sânge.

După ce fură un tăciune aprins pentru foc, băieții își prăjesc slănină la tigaie și dădură gata jumătate din provizia de turtă de mălai. Animați de ineditul situației, se cred la o petrecere strașnică, în libertate deplină și se hotărără să nu se mai întoarcă niciodată printre oamenii civilizați.

Această viață le place și ei au motivele lor: Mai întâi că nu ești silit să te scaii cu noaptea-n cap, să te ducila școală, să te speli și toate astea, care de care mai plicticoase și mai neroade.

174

Entuziasmați de traiul pe această insulă, reală, Wlde ei își construiesc o lume imaginară, copiii își exprimă fără rezerve adezi Wlea la viața de pirat, așa cum și-o imaginează ei: pirații numa-ntr-o

petrecere o duc, capturează corăbii și le dau foc, iau banii și-i îngroapă în locuri groaznice... omoară oamenii de pe vase, îi pun să sară-n mare cu ochii legați.

— Deși sunt copii, ei vor să fie respectați, pentru că și piratu e tot deauna respectat, în timp ce W1 pustnic vrea, nu vrea, trebuie să doarmă pe locul cel maftare pe care-l găsește, trebuie să poarte straie de sac, și să-și puie cenușă-n cap, și să stea afară în ploaie și...

Tom se hotărăște ca într-o noapte să se întoarcă în târg pentru a trage cu urechea la ceea ce spuneau și credeau oamenii că li se întâmplase. Așa află că deși faptele lui și ale tovarășilor erau grave, toată lumea îi regreta, plângându-i amarnic. Crezându-i înecați, oamenii și părinții se hotărăsc să le facă slujba de înmormântare într-o duminică. În scurt timp li se face urât de atâta singurătate și plănuiesc întoarcerea tocmai în duminica cu slujba de înmormântare.

Planul de a se înapoia acasă, împreună cu frații săi pirați și de a lua parte la propria lor înmormântare le reușește deplin.

Cu această ocazie, Tom primește de la mătușa Polly mai multe ghionturi și mai multe pupături, că nici nu știa care din ele arătau recunoștință către Dumnezeu și care dragoste pentru el.

Vioi și zburdalnici, instabili în comportări, înclinați spre joacă și spre mici năzbâtii care țin de vârsta și de imaginația lor, așa sunt copiii, și așa ni-l prezintă și nouă Mark Twain pe Tom.

Cu toate că e înclinat spre năzdrăvănii, Tom are un fond sufletesc bun, mărinimos, altruist.

Pe oamenii mari, Tom îi apreciază după profilul moral al acestora. Personalul școlii în ff W1 te cu directorul este privit cu ironie și umor. Pe învățătorul Dobbins îl disprețuiește pentru tirania și prostia lui. Bun și altruist din fire, Tom nu suportă minciuna, invidia, docilitatea. De aceea nu se împacă cu Sid cel ipocrit, trădător și invidios. Pe Tom îl caracterizează cel mai bine mătușa lui: nu era rău, doar poznaș cum nu se mai află, zăpăcit și neastâmpărat din cale-afară, atât păcat avea. Da' el nu-și da seama ce făcea, mititelul, era ca un mânz. Nu voia să facă rău, avea o inimă bună ca pâinea caldă.

Tom și prietenii lui înțeleg că aventura are limitele ei; ei nu pot trăi singuri, rară familie, în afara societății ca niște animale sălbatice.

După mai multe peripeții, autorul se oprește, motivând că fiind numai și numai povestea unui băiat, trebuie să se oprească aici; dacă ar mai înainta mult, ar deveni povestea unui bărbat.

În Prefață, Mark Twain recunoaște – că întâmplările povestite în această carte sunt în cea mai mare parte adevărate, că Huck este un coleg de-al lui de școală, în timp ce Tom e îmbinarea caractere (or a trei băieți pe care i-am cunoscut.

Carte despre copilărie și universul ei unic scrisă mai cu seamă pentru desfă. tarea celor tineri, Aventurile lui Tom Sawyer rămâne. O carte și pentru oamenii mari, pentru că, așa cum mărturisește autorul, ea trezește acestora plăcuta amintire a ceea ce au fost și ei odată, a felului în care au simțit, gândit și vorbit și a năzbâtiilor de care se țineau. 127

Fram, ursul polar, de Cezar Petrescu

Fram, ursul polar de Cezar Petrescu este povestea unui pui de urs alb, prins din fragedă vârstă de eschimoși, în ținuturile polare, adus de un marinar până într-un port din țările calde și vândut pentru circ. 128

La trei ani, după publicarea romanului, Cezar Petrescu face următoarea mărturisire: am scris cărți pentru copii; m-am gândit la sufletul lor, care era dorit de o poveste duioasă cu animale. Am tipărit Fram, ursul polar, care nu poate viețui nici la circ și nici la locul lui de naștere, de unde a fost dezrădăcinat. E o poveste cam tristă, dar e scrisă toruși pentru copii; și-i izvorâtă dintr-un sentiment de duioasă milă pentru un pui de urs întâlnit la o menajerie.

Aventura în care pleacă, fără să vrea, puilul de urs, lasă urme adânci, situându-l la hotarul dintre două lumi: lumea oamenilor și lumea ghețurilor polare – lumea lui. Păstrându-și toată vremea însușirile adevărate ale firii lui de urs, felul lui aparte de a trăi, de a se comporta în raport cu animalele și cu oamenii, personajul romanului ne vorbește în același timp și despre oameni, despre raporturile lor cu civilizația, cu societatea, despre existența naturală sau alterată, falsificată, despre putința sau neputința lor de a se adapta, de a-și schimba total sau numai pentru un timp obiceiurile, viața, mediul, societatea. 129

Personajul principal al romanului este Fram, un urs alb, al cărui nume este dat de marinarul Lars, care în tinerețe făcuse parte din expediția exploratorului Nansen.

1 27 Mark Twain, Prefață la Aventurile lui Tom Sawyer, București, Editura Minerva, 1999.

128 Cezar Petrescu, Fram, ursul polar, București, Editura Ion Creangă, 1981

129 Mihai Gafița, Cuvânt înainte la Fram, ursul polar, București, Editura Ion Creangă.

1977.

176

Acțiunea se petrece pe două planuri, care alternează: planul uman și cel ce ilustrează lumea polară, în timp ce narațiunea dinamică, alegorică este plină de neprevăzut.

Neînțelegând proporțiile și consecințele aventurii pe care o trăiește, Fram, simbol alegoric al dezrădăcinării, a celui care se rupe de copilărie, de pământul natal, trăiește într-un mod dureros urmările ei tragice.

Desprins brutal de paradisul copilăriei, el aderă total la lumea cercului, pe care o consideră reală.

După un timp, mistuit de dorul ținuturilor polare se întoarce, dar constată că locul lui nu mai este nici aici.

Cezar Petrescu ilustrează în carte ideea, îmbrățișată și de alți scriitori, că desprinderea de copilărie este dureroasă, că dezrădăcinarea nu-ți lasă cale de întors.

Romanul, cuprinzând douăzeci și cinci de capitole, cu titluri semni ficative, ce rezumă conținutul, debutează cu spectacolul de adio al cercului Struțki, în care apare, rară ca nimeni să bănuie o întâmplare neprevăzută. Vestitul urs Fram, refuză să-și facă numărul, care îi adusese faima.

Cu capitolul Fram s-a născut departe, în ghețurile polare, acțiunea se întoarce retrospectiv la primele întâmplări din viața lui Fram, până în momentul când refuză, în spectacol, să-și facă numărul.

Fiind mai isteț, mai serios, mai voinic, mai îndemânat decât frații săi, Fram s-a adaptat repede la viața oamenilor, cu care s-a împrietenit, înțelegând ce așteptau de la el.

Uitând de pustietățile de zăpadă și de ghețuri, unde noaptea era de șase luni și ziua de alte șase, unde o zi și o noapte însemnau un an, a ajuns vestitul Fram, ursul polar: ursul uriaș, care ieșea singur în arenă să-și execute programul fără împlânzitor, să nascocoască de fiecare dată ceva nou, să priceapă de glumă și să cunoască mila.

Pentru numerele lui de urs dresat aplauzele erau răsplata lui. Jar Fram iubea aplauzele. Se vede bine că înțelege rostul lor, că le

așteaptă, că-i fac plăcere. Iubea aplauzele, iubea publicul, iubea mai ales copiii.

Dar, deodată, Pram simte că nu mai poate să-și facă numărul, se simte un străin printre oameni, se miră cum de înainte îi plăcea lumea iluzorie a circului. Somnul îl părăsește și alături de celelalte animale, visează țara îndepărtată în care s-a născut și simte tot mai apăsător, gratiile de la cușcă: cade iarăși în patru labe, ca un dobitoc oarecare așa cum se simte acum. Ar vrea să doarmă, ar vrea să viseze dar visurile lui sunt scurte și amintirile atât de depărtate!

Un fost vânător în ghețurile polare, ajuns prieten al animalelor, ghicește dorința nostalgică a lui Fram de a se întoarce în ținuturile polare și-l

177

convinge pe directorul circului să-l trimită acasă. Pe vapor, o doamnă își arată neîncrederea și teama pentru viața lui Fram în aceste pustietăți, dar un vânător o liniștește: Are să se descurce singur! Așa cum se descurcă și s-au descurcat de mii de ani milioane de urși polari. Viața lui aceasta e. Viața lui cea adevărată și liberă... Noi, oamenii, am încercat să-l schimbăm pe Fram. Dar se vede că n-am izbutit. L-au făcut gimnast, un acrobat. Fram părea că s-a deprins cu asta. Poate chiar i-a făcut plăcere!... Dar într-o bună zi a început să tânjească după pustietățile unde a făcut ochi și unde a copilărit.

Bucuria revederii și reîntâlnirii cu ghețurile îl fac să uite pentru moment toate gesturile politicoase, învățate printre oameni, de altfel nefolositoare în asemenea pustietăți: s-a dat singur jos, pe scara de funie ca un acrobat îndemânatic ce era.

Dar bucuria nu ține prea mult. Un viscol năprasnic îl suflă din toate părțile și deși urs polar, simte chinuitor frigul, care-i mușca spinarea sau nările. Iar după frig, foamea îi înfipse gheara în burtă. Îi simțea unghiile. Dresat, Fram se îmblânzise și pierduse deprinderea de a ucide pentru a se hrăni. Se simte singur între ghețurile polare și vrea să se împrietenească cu alți frați de-ai săi, dar aceștia fug îngroziți când îl văd făcând figuri de circ.

Tot ceea ce a învățat în lumea oamenilor, îi este complet nefolositor, pentru că cele două lumi sunt incompatibile. Îngrijește plin de dragoste un pui de urs orfan, dar, când observă că acesta începe să-l imite, se desparte, cu greu, dar se desparte de el. Se despărțea de singura făptură din neamul lui de care se putuse apropia în asemenea

pustiuri. Dar pentru soarta puiului era mai bine așa. Îl lăsa în puterile lui. Era isteț, curajos, se anunța un iscusit vânător. Era pregătit pentru această viață. Alături de dânsul ar ajunge și el un bufon. Un urs de nimic. Un August cel prost al ghețurilor polare. Grăbi pașii.

Fram salvează viața unor vânători, bucuroși că revede iar oameni și eliberează puii de urs prinși de aceștia. El nu-și găsește locul în această lume care îi pare ostilă, neprietenosă.

Dorind să fie bun și să răspundă la bucuria și la plăcerea unui copil, încearcă să înveselească un copil de eschimos, să-l bucure, să-i schimbe gândurile arătându-i câteva figuri năzdrăvane de circ. Dar de un așa urs vrăjit, copilul se lasă păgubaș. În loc să fie un urs serios și să prefacă jucăriile în arme adevărate, el se ține de giumbușlucuri și de fleacuri. Concluzia? Era un urs căzut în mintea copiilor. Un urs care s-a prostit. Cu toate acestea copilul își întinde arcul să-l ochească, el prinde săgețile în labă și se apropie de copil, privindu-l cu o întristată mirare și nu cu o privire vrăjită și rea. Îi rupe arcul cu săgeți și înțelegând că n-are ce să caute aici.

178

sare pe o plută de gheață, care îl poartă cât mai departe, lăsând în urmă o lume care nu-l înțelegea. Era numai un urs alb însă un urs adesea mai omenos decât oamenii. Aceasta nu i-o iertau nici urșii, nu o înțelegeau nici oamenii.

Muzica de la aparatul de radio al vânătorilor îi trezește amintiri:

Orașele de departe, înviind cu soarele cald de acolo, cu luminile lor multe, cu străzile și grădinile lor. Copiii întinzând cornetul cu bomboane ca să-l împartă Fram cu alții; mâinile să oase abia îndrăznind să-i atingă blana cu o dezmierdare ușoară.

Deși vânătorii sunt de acord că Fram e fă. cut pentru viața de pe ghețurile veșnice, ursul îi surprinde prin dorința lui mută de a se reîntoarce printre oameni. Când au ieșit din colibă, l-au găsit așezat în barcă, ceea ce îl face pe Egon să-l întrebe: Iubite Fram, așadar te întorci în lumea noastră, pentru totdeauna? Atunci de ce nu-ți iei rămas bun de la locurile acestea acoperite de ghețuri?... Ca și cum ar fi înțeles întrebările, ca și cum i-ar fi dat de gândit, Fram a întors ochii încet și s-a uitat îndelung la locurile pe care le părăsea. Apoi se răsuci în barcă și rămase cu privirea ațintită înainte, spre lumea cea de departe, de dincolo de ghețuri și de ape.

Oscilând între două lumi, Pram trebuie să aleagă: rămâne în

lumea în care s-a născut și în care nu se simțea bine sau se întoarce la oamenii, cu care se obișnuise și alături de care petrecuse o mare parte din viață.

El, ursul polar, mai uman decât mulți oameni și mai bun decât multe animale, se întoarce în lumea de dincolo de ghețuri și de ape, adică în lumea civilizată.

179

LITERATURA ȘTIINȚIFICO-FANTASTICĂ

Termenul de science-fiction (S.F), echivalentul noțiunii românești de literatură științifico-fantastică, a fost întrebuintat pentru prima dată de englezul William Watson, într-o lucrare apărută la Londra în 1951.

Această dată nu zdruncină convingerea istoricilor literaturii S.F., pentru care denumirea oficială a genului a apărut în anul 1929, în primul număr al revistei americane Sciens Wonder Stories, din inițiativa lui Hugo Gernsback. Până la această dată, romanele lui Jules Verne erau numite în Franța, voyages extraordinaires, iar în Anglia scientific romances. Pe lângă acestea, în Franța se mai întrebuinta termenul de roman d'hypotese, iar în Anglia se folosea denumirea de scientific fantasies.

În țara noastră termenul de literatură științifico-fantastică se impune după anul 1949, prin intermediul revistei de popularizare a științei, Știință și tehnică pentru tineret. În această revistă apare, publicat în foileton, romanul lui Vladimir Nemțov o expediție în fundul mării, fiind subintitulat povestire științifico-fantastică și roman științifico-fantastic.¹³⁰

Termenul cunoscut și astăzi se consacră definitiv în anul 1954, în urma unui concurs inițiat de revista Știință și tehnică.

Ca structură ideală, literatura S.F. este o literatură științifică în chip fantastic și fantastică în mod realist.¹³¹

Preocupările de a defini literatura S.F., în funcție de distanța dintre realitate și S.F. sau de atitudinea față de știință, i-au: făcut pe unii cercetători să împartă literatura S.F. în două mari grupe, ținând cont de intervențiile scriitorilor. Astfel, în timp ce unii scriitori îi fac pe cititori să gândească, alții, îi uimesc.

Vera Graaf, examinând structura internă a textelor, distinge trei tipuri de literatură S.F. În primul tip, predomină caracterul senzational, acțiunea devine un scop în sine și se desfășoară în spațiul

cosmic, explicațiile sunt de natură pseudoștiințifică, iar ca personaje importante apar eroul, prințesa cosmică și monstrul extraterestru B.E.M.

În cel de-al doilea tip, predomină perspectiva tehnică, cu numeroase trucuri tehnice, descrieri de rachete și de instalații sofisticate.

1 30 Vladimir Nemțov, O expediție în fundul mării, în Știință și tehnică pentru tineret, an I, nr. 1, iunie 1949 – n r. 14, iulie 1950.

131 Florin Manolescu, Literatura S.F., București, Editura Univers, 1980, p. 10.

Deși propun un joc intelectual și un exercițiu al logicii imaginative, aceste scrieri au în prim plan tehnica și nu omul.

Pentru cel de-al treilea tip, scriitorul este preocupat de poziția pe care o poate ocupa omul viitorului – homo futurus într-o lume metamorfozată de tehnică și de știință. 132

Având în vedere aceste opinii, precum și multe altele, definiția literaturii S.F. este diversificată și reflectă problemele menționate.

E.A. Poe, în subsolul povestirii sale Hans Pfaal (193 5) dă explicația prin care astfel de narațiuni sunt considerate mistificări care încearcă să pară verosimile prin amănunte științifice.133

Hugo Gernsback, în editorialul primului număr al revistei Amazing stories (1926), folosește termenul de scienfiction prin care înțelege tipul de poveste în genul celor scrise de Jules Verne, H.G. Wells, și Edgar Al/an Poe – o înenție fermecătoare, amestecată cu fapte științifice și cu viziuni profetice. 13

O scriere S.F. Începe adesea la timpul prezent, valoarea realistă dând nota de credibilitate pentru textul întreg.

Considerând că elementele centrale ale oricărei definiții S.F. sunt analogia și extrapolarea și că în planul narațiunii ele se ascund în structura unor figuri logice incluse, de forma silogismului, Florin Manolescu definește literatura S.F. ca o progresie silogistică minus sau plus, cu baza într-o secvență de tip realist, care a luat forma unei narațiuni capabile să exprime o dorință sau o temere, cu totul unor elemente împrumutate din

(pseudo) știință sau (pseudo) tehnică1 5 (semnele minus sau plus pot exprima atât o valoare temporală, în romanul S.F. arheologic, în time-opera sau în anticipație, cât și una ideologică sau morală).

Pentru a înțelege cât mai bine conceptul de literatură S.F. este

necesară precizarea relațiilor existente între literatura S.F. și știință, fantastic, basm.

Având în vedere că literatura S.F. apelează la elementul științific, se poate face afirmația necesară că aceasta nu ia locul științei, nu inventează și nici nu descoperă aparate, planete noi sau alte legi. Literatura S.F. exprimă speranța omului că aceste lucruri vor fi realizate, cu ajutorul științei, omul descoperind o situație existențială nouă, în care este din ce în ce mai implicat.

132 Vera Graaf, Homo Futurus, Eine Analyse der modernen Science-fiction, Claassen

Verlag, Hamburg și DÜsseldorf, 1 97 1, p. 4 1

1 33 A.E. Poe, Scrieri alese, E.P.L.U. București, 1 969, p. 50.

1 34 Florin Manolescu, op. cit., p. 29.

1 35 Florin Manolescu, op. cit., p. 38.

1 82

Literatura S.F. nu presupune un inventar de descoperiri și de invenții. Astfel, alături de submarinul Nautilus și celelalte mașini ce apar în opera lui Jules Verne, nu sunt celebre datorită performanțelor lor tehnice de care sunt capabile (descrierea construcției tehnice fiind de cele mai multe ori sugerată, rară elemente precise) ci pentru faptul că raza lor de acțiune depășește orice element tradițional (pământ, aer, apă) și pătrunde într-un spațiu cu o adâncime mult mai mare, spațiul covilăriei și al amintirii, parcurs fără” znteruperere, A de aproape o sută... edamo. Jj6

De altfel, autorul citat mărturisește în succintul Cuvânt înainte al cărții că citind cărți despre «viitor», mă reîntorceam în copilărie, mărturisind în felul acesta interesul real al copiilor față de minunata lume existentă și propusă de literatura S.F.

Trebuie delimitată, de asemenea, literatura S.F. de literatura fantastică. Dacă fantasticul înseamnă o întrerupere a ordinii recunoscute „o năvală a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalități cotidiene, 131 literatura S.F. nu cunoaște o asemenea ruptură. În timp ce fantasticul se rupe de real, fantasticul științific păstrează mereu legătura cu acesta, transformându-se în cele din urmă într-un real. S. F.-ul este un plan plauzibil, posibil sau vzrtua. l, fiantastzcu. l este un nerea l. 1 3 s

Aceste diferențe pot fi stabilite și în ceea ce privește timpul și spațiul. Dacă timpul fantastic este un trecut de esență magică, timpul

S.F. este viitorul. Dacă spațiul fantastic este închis (castelul), sau profund, spațiul S.F. este o prelungire virtuală și adesea alegorică a spațiului real. Pe scurt, dacă fantasticul se întemeiază pe irațional, S.F.-ul, produs al rațiunii, nu renunță la această esență pe tot parcursul acțiunii.

Relația basm – S.F. nu se poate reduce numai la asemănarea ce decurge din nevoia omului de a-și împlini dorințe, care în mod normal nu s-ar împlini: să se deplaseze într-o clipită, să se facă nevăzut, să acționeze de la distanță, să se metamorfozeze după plac, să-și vadă treaba îndeplinită de animale-slugi sau de sclavi supranaturali, să poruncească duhurilor și elementelor naturii, să posede arme invincibile, alifii că cace, sacifărăfund, filtre irezistibile, să scape, în sfârșit, de bătrânețe și de moarte.¹³⁹

Între ele există și multe deosebiri. Dintre acestea să amintim câteva: în timp ce basmul apelează la miraculos și la feeric, S.F.-ul recurge la rațional și la ceea ce este virtual științific.

1 36 Florin Manolescu, op. cit., p. 48

137 Roger Caillois, în *inima fantasticului*, București, Editura Meridiane, 191 I, p. 65.

138 Florin Manolescu, op. cit., p. 52

139 Roger Caillois, *De la basm la povestirea științifico-fantastică*, în *Antologia nuvelei fantastice*, București, Editura Univers, 1970, p. 23

183

Dacă la început basmul, apelând la ritual, își transportă cititorii într-o lume magică, literatura S.F. își are conceptul în realitate, apelând la situații virtual-realiste, propunând un model de viitor posibil, construit în mod logic, al cărui grad de certitudine nu a fost încă stabilit.¹⁴⁰ – 20.000 de leghe sub mări de Jules Verne

Jules Verne, autorul romanului *20.000 de leghe sub mări*, văzuse, după cum mărturisește, marea sau cel puțin golful larg care se deschide spre ocean la doisprezece ani. Mult mai târziu, scriitorul va străbate golful Gasconiei, Baltica, Marea Nordului, Mediterana. Va traversa și Atlanticul, punând piciorul în America și de acolo ajungând pe tărâmul canadian.

După alte câteva călătorii în vestul, nordul și sudul Europei, călătorii mai mult sau mai puțin extraordinare decât cele din romanele mele, Jules Verne, s-a retras, din Paris, în provincie și și-a asumat o

sarcină pe cât de inedită, pe atât de interesantă: de a zugrăvi întreg pământul, lumea întreagă sub forma romanului, imaginând aventuri specifice pentru fiecare țară, creând personaje adaptate mediilor în care acționează. 141

Correspondența lui Jules Verne reconstituie istoria pasionantă a genezei celei mai celebre Călătorii extraordinare.

Ideea romanului i-a fost dată de George Sand: Sper că ne veți conduce în curând în adâncurile mării și că vă veți pune personajele să călătorească în aceste aparate de scufundare pe care știința și imaginația dumneavoastră își pot îngădui să le perfecționeze. (25 iulie 1865).

La 10 august, scriitorul îi comunică lui Hetzel, editorul său, că pregătește Călătoria sub ape (unul dintre titlurile viitorului roman) iar la 19 ianuarie 1866 îl anunță pe tatăl său că a terminat planul primului volum al unui roman intitulat Voyage sous les oceans. Numit așa, sau 20.000 de leghe sub ape sau 25.000 de leghe sub mări, romanul 20.000 de leghe sub mări este o captivantă călătorie subacvatică cu un amestec de clopot de scufundare și vas submarin¹⁴², adică cu ajutorul unui submarin, dotat cu un element

140 Erich Jantsch, Prognostica tehnologică, București, Editura Științifică, 1972, p. 21

141 Jules Verne, Amintiri din copilărie și din tinerețe, în 20.000 de pagini în căutarea lui Jules Verne de Ion Hobana, Editura Univers, 1979, p. 214.

142 Este vorba de un submarin Payerne, numit așa după numele doctorului Payerne care își experimentase invenția în 1846, pe Sena. În iulie 1858 într-un articol Le Nautilus. Promenade sous l'eau. Visions et realites, submarinul viitorului este descris ca un aparat construit din plăci de tablă prinse cu buloane, foarte ușor și care plutește fără dificultate.

184

puternic, ascultător, rapid, ușor de mânuit, bun la toate și care domnește pe vas ca un stăpân. Totul se face cu ajutorul lui. El mă luminează, mă încălzește și e sufletul marinarilor de pe Nautilus. Căpitanul Nemo prezintă, ceea ce savantul francez Pierre Aronax recunoaște că vor descoperi și oamenii fără doar și poate, cândva, adevărata putere dinamică a electri-cl. ta... III... 143

Alcătuie din două părți, cu douăzeci și patru și respectiv

douăzeci și trei de capitole fiecare, romanul se axează pe peripețiile echipajului de pe Abraham Lincoln, fregată de mare viteză, plecată de la cheiul din Brooklyn și destinată urmăririi cetaceului.

În primul capitol intitulat o stâncă mișcătoare, cititorul face cunoștință cu o întâmplare ciudată, un fenomen nelămurit și neînțeles, petrecut în anul 1866.

Nepărăsind realitatea imediată, romanul trezește curiozitatea cititorilor printr-o întâmplare ce i-a tulburat îndeosebi pe marinari, dar și pe oamenii din guvernele diferitelor state ale celor două continente: America și Europa. Această întâmplare se leagă de ceva uriaș, un fel de obiect lunguleț, în formă de fus, câteodată fosforescent, și cu mult mai mare și mai rapid decât o apariție balenă. acestui ceva uriaș, consemnată în diferite jurnale de bord, vorbește despre un obiect sau o ființă cu o viteză incalculabilă a mișcărilor sale, cu o putere uimitoare de înaintare, precum și cu o vitalitate rară. Obiectul sau ființa, greu de explicat, provoca pagube materiale imense, întrecând cu mult puterea de înțelegere sau de imaginație a celor mai competenți marinari și savanți ai timpului.

Disparația a cel puțin două sute de vase cu aburi sau cu pânze, pusă pe seama unui monstru înfricoșător care nu avea nimic comun cu fabuloșii șerpi de mare, face ca guvernul Statelor Unite să ia primul hotărârea și să organizeze o expediție destinată urmăririi monstrului. Vasul numit Abraham Lincoln, condus de căpitanul Farragut și având printre membrii echipajului pe savantul francez Pierre Aronnax, cu servitorul acestuia, Conseil, un tânăr cinstit, un flamand cumsecade, om de un sânge rece puțin obișnuit, ordonat din principiu, harnic din deprindere, nemirându-se niciodată de nimic, foarte îndemânat, priceput la orice, și care, în ciuda numelui său, nu dădea niciodată sfaturi – nici măcar atunci când nu-i erau cerute, dar și pe neîntrecutul mânuitor al cângii, specializat în vânătoarea de balene, Ned Land, pornește către apele întunecate ale Atlanticului, într-o clipă amiază a anului 1866.

143 Jules Verne, 20.000 de leghe sub mări, București, Editura Ion Creangă, 1989, p. 56.

1 85

Înfricoșător, ci

Nava împreună cu pasagerii săi vor parcurge un itinerar inedit și plin de surprize pe mările și oceanele lumii, din care nu vor lipsi

senzaționalul, suspansul și chiar paradoxul.

Ned Land, un canadian uimitor de îndemânat, cu sânge rece, îndrăzneală, și viclenie, un bărbat înalt, puternic, cu o înfățișare serioasă, tăcut și câteodată violent, arată cea mai dârză neîncredere în ceea ce privește existența monstrului. Deși se prefăcea chiar că nu se uită în larg decât atunci când era de serviciu sau când se zărea vreo balenă, Ned Land este acela, care observă primul obiectul cu pricina.

La vreo patru sute de metri de Abraham Lincoln, în coasta tribordului, marea părea a fi luminată dedesubt. Fără îndoială că nu putea fi vorba de un simplu fenomen fosforescent. Monstrul scufundat la câțiva metri de la suprafața apei arunca această lumină puternică și ciudată, de care pomeniseră în rapoartele lor mai mulți căpitani. O strălucire atât de minunată nu putea fi produsă decât cu o mare putere de luminare. Partea luminoasă apărea din mare ca un oval uriaș foarte alungit, având în mijloc focarul, a cărui strălucire orbitoare slăbea treptat.

Savantul Aronnax, cel care relatează concis și argumentat acțiunea romanului, constată că animalul, monstrul, fenomenul care dăduse de gândit întregii lumi savante, care tulburase și înșelase închipuirea marinarilor de pe două continente, nu era un nerval, un cetaceu uriaș, un monstru un lucru atât de uluitor, făurit de mâna omului într-un mod misterios. „Care te putea face să-ți pierzi mințile, adică un fel de vas submarin, care avea formă unui imens pește de oțel.

Savantul, slujitorul său și Ned Land sunt pescuiți din apă, în urma ciocnirii vasului lor de obiectul misterios, ajungând astfel la bordul subma rinului Nautilus, condus de vestitul comandant Nemo, pe care scriitorul îl înfățișează ca un necunoscut care nu mai are nicio legătură cu umanitatea de care s-a despărțit. Nu se mai află pe pământ, se lipsește de pământ.

Marea îi ajunge, dar trebuie ca marea să-i furnizeze totul, haine și hrană.

El nu pune niciodată piciorul pe un continent.

Voit, Jules Verne învăluie în mister, eternul mister, pe comandantul

Nemo și submarinul acestuia Nautilus. Acest anonim este esențial, căci îl situează pe căpitan nu în raport cu politica unei țări anume, ci în raport cu problema, mult mai generală și mai dramatică, a opresiunii și a libertății.¹⁴⁴

Căpitanul Nemo, geniu al mărilor, personaj învăluit într-o aură enigmatică, un alter-ego al scriitorului însuși, dintr-o dorință de libertate

144 Marie-Helene Huiet, *L'histoire des voyages extraordinaires, essai sur l'oeuvre de Jules Verne*, Paris, Minard, 1973.

1 86

găsești tiranii totală, este cel care a rupt orice legătură cu omenirea, declarând că nu este un om civilizat. Păstrând secretul, el nu dezvăluie motivele ce l-au împins la acest lucru și recunoaște că nu mai ascultă de regulile lumii.

La auzul acestor vorbe și socotind că omul a avut un trecut înfricoșător, profesorul Aronnax comentează: Nu numai că trăia în afara legilor omenești, dar se aflu în așa ra oricărei puțințe de a fi tras la răspundere. Cine ar fi îndrăznit să-l urmărească în fundul mărilor când, chiar la suprafața lor, el putea să zădărnicească orice s-ar fi încercat împotriva lui?... Niciun om nu putea să-i ceară socoteală pentru faptele sale.

Omul mărilor se dovedește a fi inginer cu studii la Londra, la Paris, la New York, pe vremea când era locuitor al pământului, rară o naționalitate precisă și poliglot: el vorbește la fel de bine franceza, engleza, germana și latina.

Căpitanul Nemo le cere prizonierilor săi să accepte în schimbul libertății, care de altfel nu va fi deplină, să rămână închiși câteva ceasuri sau câteva zile în cabinele lor. De asemenea îi asigură că nu vor regreta timpul petrecut la bordul submarinului, pentru că vor călători prin țara minunilor și vor vedea ce n-a văzut încă niciun om.

În timpul discuției cu profesorul Aronnax, căpitanul Nemo mărturisește că pentru el marea, un deșert nemărginit, în care omul nu este niciodată singur, căci viața freamătă în jurul lui este totul. Alarea este purtătoarea unei vieți nemaivăzute și minunate; e mișcare și dragoste; este infinitul viu... Marea este rezervorul uriaș al naturii.

Dragostea pe care o nutrește pentru mare, mai este motivată și de sentimentul libertății pe care îl simte numai pe mare: în mare liniștea desăvârșită. Niciun despot nu o stăpânește. La suprafața ei, mai pot să-și folosească drepturile nelegiuite, mai pot să se bată, să se mănânce unul pe altul, să aducă toate nelegiuirile de pe pământ. Dar la treizeci de picioare sub nivelul mării, puterea lor încetează și influența lor piere. Aici nu am niciun stăpân, aici mă simt cu adevărat liber!

Musafirii de pe Nautilus sunt inițiați, mai întâi, în tainele bucătăriei subacvatice. Renunțând la oameni și la societatea lor, Nemo renunță și la mâncărurile obișnuite lor, pentru o hrană pe care i-o procură tot marea. Și tot marea este aceea care le asigură locuitorilor de pe Nautilus materia primă pentru îmbrăcăminte: Amintiți – vă numai atât: eu datorez tot oceanului: el îmi produce electricitatea și electricitatea dă vasului căldură, lumină, mișcare, într-un cuvânt – viață.

Nautilus este un fel de arcă a lui Noe, numai că în locul viețuitoarelor lui Noe, Nemo a luat cărțile de căpătâi ale omenirii, tablouri ale unor pictori celebri, creații muzicale vestite, precum și oameni de diferite

187

naționalități. Cu aceste exemplare, Nemo face inițierea cititorilor în domeniul culturii, științei și al artei.

Căpitanul Nemo se oferă ca ghid în vizitarea vasului, prilej cu care se descrie interiorul submarinului, dar se oferă și multe informații despre instrumentele de navigație de la bord, forța de locomotie și construcția vasului.

Apartinând literaturii, și nu tehnicii, romanul nu plictisește prin informațiile tehnice complicate și în cantitate mare. Dimpotrivă, acțiunea plină de peripeții palpitate, atrage atenția cititorilor, stârnindu-le curiozitatea și interesul.

Pe tot parcursul romanului, misterul căpitanului Nemo rămâne nedezlegat. După ce a străbătut o bună bucată din călătorie, profesorul Aronnax se întreabă și ne întreabă dacă trebuie să-l urâm sau să-l admirăm pe căpitanul Nemo. Trebuie să-l socotim victimă sau călău?

Căpitanul Nemo dă dovadă de sentimente nobile ca generozitatea și curajul. El își riscă viața ca să-l salveze pe pescarul din Ceylon, atacat de rechin, în timp ce încerca să pescuiască perle, oferindu-i un săculeț cu asemenea comori, explicându-și gestul: era un locuitor din țara asupriților și, până la ultima suflare, am să fiu de partea celor asupriți.

El adună comorile de pe corăbiile scufundate pentru a le dăruia oamenilor de pe pământ care suferă: Vă închipuiți că nu știu că pe pământ se a fi a ființe care suferă, popoare asuprite, nenorociți de ajutați, victime de răz bunat?

Prin prisma acestor cuvinte, ruperea oricăror legături cu lumea,

este un mod de a-și exprima dezacordul pentru orânduirile crude și nedrepte.

Nemo instituie pe vas un nou tip de relații între oameni, eliberate de exploatare și asuprire. Explicând cum a fost creat Nautilus, Nemo spune:

lucrătorii mei sau mai bine zis tovarășii mei de muncă, pe care i-am învățat și i-am format, au desăvârșit vasul împreună cu mine.

O altă scenă asemănătoare este aceea când Nemo, al cărui chip vădea o profundă tristețe, o durere adevărată, îl cheamă pe Aronnax la căpătâiul unui om din echipaj, grav rănit, explicându-i cum s-a produs accidentul: o ciocnire a navei a rupt una din legăturile mașinii, care era gata să se prăbușească peste secund. Omul acesta s-a aruncat în fața lui... Un frate lăsându-se ucis pentru fratele său, un prieten – pentru prietenul său, nimic mai firesc! Aceasta e legea tuturor, pe bordul lui Nautilus!

Căpitanul Nemo este tipul romantic asemănător lui Con. rad din Corsarul de Byron. Pentru amândoi, trecutul rămâne învăluit în mister, bănuindu-se că întâmplări și experiențe cutremurătoare i-au făcut să se situeze în afara societății.

188

Deși inflexibil în ceea ce privește libertatea celor trei pasageri involuntari, pozând într-un răzbunător nemilos al patriei și al familiei sale, căpitanul Nemo nu este lipsit de afectivitate. După ce scufundă cuirasatul care-l urmărea, izbucnește în lacrimi în fața portretului soției și al copiilor săi masacrați de dușmanul necunoscut.

Limba pe care a inventat-o pentru a-i separa pe profani de inițiați demonstrează încă o dată înaltele însușiri ale inventatorului său, Nemo, ca și dorința lui de a marca separarea de lumea oamenilor și relațiile speciale din sânul comunității al cărei suflet este. 145

Personalitatea temerară, dar în același timp misterioasă, a căpitanului Nemo l-a făcut pe Marius Topin să scrie în 1 876: Acest erou apare cu atât mai impunător, cu cât nu cunoaștem nici începutul, nici sfârșitul misterioasei sale existențe, început și sfârșit învăluite în aceeași măsură de nori.

Căpitanul Nemo și misteriosul său echipaj ascund o taină, față de naufragiații de pe Nautilus, care nu trebuie s-o cunoască niciodată.

În finalul cărții, profesorul Aronnax, scăpat din vârtej și de pe submarin, împreună cu Conseil și Ned Land, se întreabă dacă și

căpitanul Nemo mai trăiește: Mai trăiește căpitanul Nemo? Își mai urmează încă pe sub oceane înfricoșătoarele lui răzbunări, sau le-a părăsit odată cu ultimul dezastru? Vor aduce vreodată valurile la lumină manuscrisul care-i cuprinde întreaga poveste a vieții? Voi afla în cele din urmă numele acestui om? Voi a fi a țara căreia i-a aparținut submarinul, țara în care s-a născut căpitanul Nemo?

De aceea, profesorul Aronnax, care a văzut atâtea minunății în ocolul submarin al pământului, lasă totuși o undă de speranță și în același timp, misterioasă, să plutească la sfârșitul romanului la sfârșitul ineditei sale călătorii: Nădăjduiesc. Alai nădăjduiesc că puternicul Nautilus a învins vârtejul cel mai groaznic al apelor și că a scăpat de acolo, de unde au pierit atâtea nave!

De altfel, presat de curiozitatea cititorilor, Jules Verne va dezlega enigma lui Nautilus și a comandantului său în romanul *Insula misterioasă*, fapt regretat de unii cercetători, care afirmă că misterul de la sfârșitul romanului se potrivea bine acestui personaj ciudat și fatal. De altfel, sfârșitul lui nu e deloc demn de el. Închis într-o cavernă datorită unui accident banal, pe care ar fi trebuit să-l prevadă, leul mărilor sfârșește ca o vulpe prinsă în capcană. Am fi preferat ca, după ce a jucat rolul Providenței în folosul naufragiaților americani, să dispară împreună cu Nautilus, să se piardă în

145 Simone Vierende, Jules Verne et le roman initiatique, Paris, Edition du Sirac, 1973, p. 458.

189

ghețurile Polului Sud pe care pusese stăpânire odinioară cu atâta semeție. 146

Destinul ciudat al comandantului Nemo este în același timp și sublim: el poate să amintească de mitul cunoașterii prin asumarea jertfei: Fie ca judecătorul să dispară, lăsându-l pe savant – să-și urmeze cercetarea pașnică a mărilor! speră profesorul Aronnax, care cunoscându-l pe Nemo, a fost impresionat de personalitatea, caracterul și viața plină de sacrificii, de lupta dusă continuu de acesta pentru libertate și progres, declarându-se neconținut un dușman al tiraniei și al asupririi de orice fel, învăluit într-o aură misterioasă, greu de pătruns.

Cititorii sunt impresionați nu numai de faptele comandantului Nemo, dar și de omul Nemo. Ce e nou la eroul lui Jules Verne e că puterea științei, formidabila putere pe care o dă cunoașterea legilor

naturii, el o întrebuințează nu pentru a guverna, ci pentru a elibera; nu pentru moarte, ci pentru a aduce fericire. 14

Împreună cu comandantul Nemo și submarinul său, cititorii străbat mările și oceanele lumii, participă la întâmplări senzaționale, proiectați în miturile și legendele diferitelor popoare, pe scurt, trăiesc o viață plină de minunății și curiozități dintre cele mai neobișnuite.

Sper că această călătorie sub mări, scrie Jules Verne, îi va instrui și îi va interesa (pe cititori) tot atât, dacă nu mai mult decât celelalte (Copiii căpitanului Grant, Călătoriile și aventurile căpitanului Hatteras). Să nu se teamă de nimic, sunt sigur că-i voi readuce încă odată sănătoși din această excursie de un gen atât de nou. Fundul oceanului pe care, cei dintâi, îl vor parcurge în toate direcțiile și la toate adâncimile, nu va fi atât de teribil pentru noi precum a fost pentru atâția' marinari îndrăzneți care s-au pierdut

...148... fora urma.

146 Marius Topin, M Jules Verne în Romanciers contemporains, Paris, G. Charpentier, Editeur, 1876.

147 Mihai Ralea, Actualitatea lui Jules Verne, în Portrete, cărți, idei, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 50.

Jules Verne, în Magazinul de educație și recreeri, 1869 – I 870, premier semestre, page 1.

190

CREAȚIA DRAMATICĂ

*

Înșir-te mărgărite de Victor Eft imiu

Poemul feeric în cinci acte intitulat Înșir – te mărgărite de Victor Eftimiu, este un basm, atât sub raport ideatic cât și compozițional. Autorul renunță la tiparele tradiției, introducând în lumea fantasticului eroi din realitatea imediată, țărani cu grijile și mentalitățile lor, cu atitudini satirice la adresa superstițiilor, eroii basmului fiind prezenți din punct de vedere uman.

Elementele fantastice și de legendă se împletesc cu cele având un caracter concret-istoric și, de asemenea, elementele dramatice cu accente satirice și cu umorul.

Având un conținut care depășește cu mult puterea de receptare a celor mici, se recomandă preluarea dramatică, numai pe fragmente și numai la elevii de clasa a IV – a.

Subiectul poemului feeric este mult mai amplu și mai complex

decât al oricărui basm, acțiunea desfășurându-se pe mai multe planuri, atât în spațiu cât și în timp.

Tema, comună tuturor basmelor, este lupta dintre principiul binelui și cel al răului, personajele reprezentative și antitetice fiind Făt-Frumos și Zmeul-Zmeilor.

Alb-Împărat socotește că a venit vremea celor trei fete ale sale, Maranda, Milena și Sorina, să se căsătorească. Mulți pețitori, fiind crai și nu numai, își vor încerca norocul la mâna domnițelor, care spre a-și arăta preferința trebuie să arunce, spre voinicul ales, cu un măr de aur. De altfel, aruncarea mărului este o simplă formalitate, decizia aparținând împăratului. Acesta îi respinge pe Murgilă, prea e mohorât, prea i-e glasul cobitor, pe Zorilă prease-ncrede, prea e vesel I prea departe-i țara lui! pe banul Pungă, cel putred de bogat, care se laudă că eu n-am sânge, numai aur curge unde mă străpungi, căruia împărăteasa îi răspunde că N-am odrasle de vânzare pe fi. refuri și paftale! I Nu te mai făli atâta cu banii domniei-tale! Este refuzat și banul Scamă doftoricul, dar și Neam-de-Vodă, ce domnește peste o țară săracă, fără averi, care se laudă cu bogăția unui nume nepătat. Împăratul îi arată că altă dată darul lui ar fi fost apreciat, dar în vremurile noastre, nu mai e atât de bun, și vrea să-l trimită la vecinul său Scăpătatul din neamurile rare, care are patru fete de măritat. Auzind că fetele nu au zestre, Neam-de-Vodă se retrage, pe motiv că un viteaz ca el nu ia fată de calic! Este refuzat și Buzdugan voinic cât șapte – Ne-ntrecut în bătălie, / Două coaste frân-te-n luptă; mii de cai în herghelie, / Zece mii de buzdugane. De trei ori mă bat pe an.

Pentru că împăratul este un om pașnic, care duce o politică de pace îl acceptă pentru fiica cea mare, Maranda, pe craiul voie bună voievod foră oștire, sol iubit de-mpăcăciune I... Pacea, traiul liniștit, I Asta trebuie în țară, astea veșnic le-am țintit, mărturisește împăratul dându-i fata de soție.

Pentru fata mijlocie sunt refuzați: Zmeul-Zmeilor, Banul Spadă, Banul Inimă-de-Aur, poreclit și Fluieră-Vânt, Banul Apă-Dulce, Ion-Voie voci și alții, fiind ales voievodul Țară-Bună, care nu cunoaște răul și ura, I

Numai gânduri de lumină îmi cutreieră făptura.

Conflictul se declanșează în momentul în care Sorina, fata cea mică, se opune voinței împărătești, refuzând să se mărite. Conflictul familial se amplifică printr-un conflict psihologic, izvorât din

Înfruntarea – a doua concepții opuse despre viață și dragoste. Sorina se revoltă împotriva condiției fetelor de împărat care, docile, se mărită cu voievozi aleși de părinți: Ele sunt oițe blânde: orice iarbă le priește, I Orice mire le vrăjește, când o fi dulceag flecar, care acceptă căsătorii de conveniență, compromisul sau resemnarea impuse de condiția împărătească, în care voința lor e subordonată intereselor politice.

Prin refuzul de a face o căsătorie care nu se bazează pe dragoste, fata se dovedește de o mare complexitate sufletească, meditănd pe tema existenței și a sorții:

Măr de aur, măr de aur, cine îmi va fi alesul?

Mi-ai crescut pe-o creangă-n suflet, frate bun cu nențelesul

Dor al clipelor de seară și-al visărilor de mai”.

Toate dorurile mele, toate visele-mi chemai...

Măr de aur, măr de aur, cui o să te-azvârlu oare? Din nădejdi și din vise ți-ai legat plăpânda floare și-ai crescut mereu din ele, tot mai mare, până când, Împlinit, căzuși din suflet pe pământ alunecând...

Tu ești visul, tinerețea, tu ești ziua cea de mâine, Sufletu-mi întreg e-n tine...

De te dau, ce-mi mai rămâne?

Pe Sorina o apasă povara condiției împărătești, în timp ce ea are nostalgia libertății, simte dorul de ducă spre lumi necunoscute.

Dând dovadă de nesupunere, fata este blestemată de împărat: Tot așa să n-ai pe lume cea mai mică bucurie; I și precum gonești feciorii ce-au venit să mi te ia I Tot așa să te gonească cel dintâi ce ți-o plăcea... dar acceptă într-un târziu, la insistențele împărătesei, să se căsătorească cu Buzdugan, pe care îl părăsește în noaptea nunții, alergând în căutarea lui Făt-Frumos. Acesta, îi spune Vrăjitoarea, i-a fost hărăzit din leagăn, și pe acesta trebuie să-l urmărească: Urmăreștel pretutindeni... orișicând și-n orice fel! I Viața ta i-a lui de-acuma, ești pierdută fără el, cu puteri de Zâna-Florilor, date de Vrăjitoare.

În actul al doilea sosește și Zmeul-Zmeilor, apariție inedită și care se deosebește net de chipul zmeilor din basmele românești. El nu arată ca un monstru sau ca un balaur cu aripi și cu gheare, cu o sută de neveste, I Cel ce-n treacăt arde toate din hotar până-n hotar.

Fără aripi, fără gheare și cu alte trăsături cu care l-a înzestrat imaginația populară, Zmeul-Zmeilor dă dovadă de cinism, de ambiție, își dorește avuții, mărire și putere, având o existență întunecată,

datorată tragicei sale condiții de reprezentant al răului: Vreau să-mi fac o – rupărție! Zi și noapte mă frământ, I Alergând pe arșiți roșii ori pe volbură de lună, I Fericit să-mi fac culcușul în vreo rece văgăună.

Din dialogul Zmeului cu Făt-Frumos, reiese că Făt – Frumos are o condiție privilegiată în toate basmele, condiție pentru care el n-a trudit prea mult, moștenind o faimă nemeritată:

Făt-Frumos. Frumos răsună. Numai numele ajunge...

Vreau să-ți scot puțin din mână a minciunilor brătară!

Vreau s-audă toată lumea, dragul meu Vântură-Țară.

Cum că ești încurcă lume, mincinos, lăudăros...

Alai întâi, de-atâta vreme, nicio haină nu ți-ai ros.

Ești gătit întotdeauna”. Cum așa? Dar nu te doare?

Pe gâteli să-ți treacă vremea? Barba ta nu crește oare?

Când îți pui în păr miresme? Și-apoi alta, de poștești.

Spune tuturor înfață – cum te cheamă? Cine ești?

Făt-Frumos, arată Zmeul, a fost ajutat de alte ființe și obiecte mira culoase, chiar dacă se numeau Prăslea, Pepelea, Greuceanu:

Ți-au stat toate-ntr-ajutor I

Lighioanele din codri, din văzduhuri și din apă

1 93

Vin la tine totdeauna de te-ajută și te scapă;

Împărțind surâsuri calde, nu-ți treci vremea în zadar;

Unui om îi spui povestea, altuia îi dai un dar.

Ești frumos, ești blând la vorbă și pe nimenea nu sperii.

În antiteză cu Făt-Frumos, Zmeul este prigonit peste tot în lume:

Pe când eu, sărac de mine, peste tot unde umblai, Rând pe rând am fost balaur, omorât cu buzduganul, Mi-a tăiat într-o poveste șapte capete țiganul, M-ați făcut arap, ghionoaie, Strâmbă-Lemne și socot că p-aiurea mi se zice Statu-Palmă-Barbă-Cot.

În antiteză apar și idealurile lor, visurile nutrite atât de unul, cât și de celălalt.

În timp ce Făt-Frumos este animat de iubire:

Iată marea mea comoară...

Ea – mi aprinde-n zare flăcări, mă învie, mă omoară...

Pentru ea străbat pământul și mă lupt înverșunat;

Drumul vieții, pe furtună, numai ea mi-a luminat.

Dragostea miresei mele, dragoste de om, de viață.

Îmi călăuzește pașii spre dorita dimineață, Zmeul visează o

împărăție, domnia lumii:

Nu sunt eu stăpânitorul părăsitorilor palate, Al pădurilor deșarte, al puhoaielor umflate? Șerpilor, vulturii și corbii, nu sunt toți supușii mei? Văgăunile nu-s pline de balauri și de zmei? Țara mea e țara spaimei, iar puterea mea e mare Toate duhurile-ascultă, tremurând, a mea chemare! N-am calească aurită, dar când trec în rotogoale Peste stâncile trăsnite, peste câmpurile goale, Drumul meu nu pare falnic ca un drum împărătesc?

Zmeul vine din lumea întunericului. Sub înfățișarea de om obișnuit, el este o ființă infernală, înrăită și nefericită. Prin antiteză cu Făt-Frumos, Zmeul se caracterizează apelând la mijloace specifice folclorului:

Tu voinicul, iară eu, lepădătura, care trece prin văzduhuri sforăind ca un buhai

194

Eu sunt scorpia, ghionoaia, huhurezul, sperietoarea Liliacul, cucuveaua... iară tu, privighetoarea!

Înfruntarea dintre Zmeu și Făt-Frumos este întreruptă de vestea că peșitorii refuzați, în frunte cu Buzdugan, vin cu oaste împotriva lui Alb-Împărat.

— Dar cum Sorina acceptă să se căsătorească cu Buzdugan, fugind în noaptea nunții, cei trei gineri voievozi pleacă în căutarea ei. În inima pădurii, după patru ani, timp în care Buzdugan a dus-o pe Vrăjitoare în cârcă, se întâlnesc voie bună, Țară-Bună și Buzdugan rară s-o fi găsit pe Sorina. Hotărâsc's nu cedeze și să continue căutarea, de data aceasta Vrăjitoarea ducându-l în cârcă pe Buzdugan. După ce Buzdugan a fost mințit de șapte ori de Vrăjitoare, ajunge împreună cu aceasta pe o pajiște frumoasă de flori.

Aici Vrăjitoarea îi mărturisește lui Buzdugan că ea este mama Zmeului, iar tatăl acestuia un străin, cu ochii plini de fulgere de – oțel dispăruse după numai trei ani, lăsând-o cu micuțul, care devine pentru Vrăjitoare: el: rușinea, el: mândria. Ea își transformă nefericirea de mamă în răzbunare, urzind s-o despartă pe Sorina de Buzdugan, s-o apropie de Făt-Frumos și în felul acesta Ileana Cosânzeana să rămână cu fiul ei Zmeul-Zmeilor. Destinul Vrăjitoarei și al fiului ei stă sub semnul tainei și al blestemului, de unde și tragismul lor.

Sorina înțelege că Făt-Frumos nu va renunța la Ileana Cosânzeana și nefericirea iubirii ei ca și amărăciunea certitudinii, îi

transformă sentimentele în dragoste fraternă. Îi mărturisește Zmeului că în lupta inerentă ce trebuia să aibă loc, ea va fi de partea lui Făt-Frumos:

Poți să pleci, dar ține minte: nu e singur, dragul meu! N-ai să lupți cu dânsul numai, căci în luptă sunt și eu. Între el și între tine, nesimțită, nevăzută.

Am să fiu întotdeauna, să-i dau sabia căzută...

Lovitura o să-i cadă mult mai greu, mai răspicat!

Poți să pleci, dar ai în mine un dușman nenduplecător!

Actul al V-lea, constituie deznodământul basmului. Făt-Frumos ucide pe Zmeul – Zmeilor, lupta fiind povestită de Păcală, singurul martor al luptei, ce face o descriere pitorească și dinamică:

Făt-Frumos, cu fața toată de-o mânie grea brăzdată, Scoase paloșul din teacă și răcni: Destul! Destul!

De minciuni, de vorbă dulce și de daruri sunt sătul.

Vrei să-mi dai pe Cosânzeana, ori în săbii ne tăiem? Țin –te, Zmeule, că-s gata: „Nu te temi și nu mă tem! Zmeul-Zmeilor atunci scuturându-și solzii grei îi rânji în nas și-i zise: «Hai la luptă dacă vrei!».

Sorina, cu puterea de Zână a Florilor, dezleagă vraja (Vrăjitoarea îi furase inima Cosânzeanei), ajutându-l pe Făt-Frumos să rămână cu mireasa lui. Ea demonstrează o mare putere de autodepășire și de sacrificiu, ceea ce îi netezește drumul revenirii printre ai săi, alături de Buzdugan.

În acest poem feeric, Făt-Frumos nu – urmărește numai interese individuale, egoiste, ci, așa cum mărturisește vrea să despletească pământul dintr-a negurilor plasă, motivând dorința de a găsi fluierul fermecat prin efectul binefăcător al farmecului său asupra omenirii:

De-l găsești, învingem răul! E un dar fără de preț. Din adânc de veacuri cântă cântecul cel mai măreț; Înșirând mărgăritare pe lungi fire daurite.

El dezleagă, încălzește inimile împietrite, și pe toți vrăjmașii lumii îi cufundă pe vecii! Caută-l, că nu-i departe ziua ce-o prorocii, Ziua de belșug, și pace, de lumină și dreptate!

Buzdugan găsește fluierul și cântă, îndemnat de Făt-Frumos:

Cântă, Buzdugane – o doină și pe doină să se-nșire Tot ce efrumos în lume: Nădejde și propășire Întunericul gonindu-l, pe cei buni îi va păzi.

Și mesajul adresat lui Făt-Frumos și Ilenei Cosânzene, denotă un crez luminos și optimist:

Cu încredere în viață să pășiți, și prin iubire S-alungați dureri, s-aduceți oamenilor dezrobire!

Numeroasele pasaje lirice, dincolo de frumusețea lor intrinsecă, dobândesc un plus de profunzime prin meditațiile pe teme majore ale existenței: viața, moartea, dragostea.

Poemul se remarcă prin noblețea mesajului, prin valoarea educativă a basmului, și sublinierea legăturii indisolubile dintre omul din popor și basme:

196

Vezi tu, scornitura asta, basmul, știe să te prindă

De urechi și să te ție... și-ncordarea să-ți cuprindă...

Spune una, spune alta, una tot o nimerești

Mai întoarce-o, mai sucește-o, dacă știi cum s-o-nflorești! Ai să vezi întreaga lume cum te-ascultănmărmurită...

Ochii tuturor sunt țință... Răsuflarea e oprită.

1 97

BIBLIOGRAFIE

1.

Alexandrescu, Grigore

Versuri și proză, București, Editura Tineretului, 1967

2.

Andrău, Ioan

Elemente de teorie literară pentru elevi.

Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986

3.

Arghezi, Tudor

Versuri, București, E.S.P.L.A., 1959

Arghezi, Tudor

Cartea cu jucării, în Scrieri, vol. VII, București, Editura pentru Literatură, 1965

5.

Balotă, Nicolae

Opera lui Tudor Arghezi, București, Editura Eminescu.

1979

6.

Bărbulescu, Corneliu

- Catalogul poveștilor populare românești, în Revista de folclor,
nr. 1 – 2, București, 1960
7.
Berger, Gaston
Omul modern și educația sa. Psihologie și educație.
București, Editura Didactică și Pedagogică, 1973
Bâzdună, Maria, Mihaela Limba și literatura română, manual
pentru clasa a III-a.
Dumitrache-Lupescu.
București, Editura Petrion, 2002
Ana-Maria Grigoraș
9.
Blaga, Lucian
Trilogia culturii, București, Editura pentru Literatură.
1969
Bogdan, Emil (coordonator) Dicționar de terminologie literară,
București, Editura Științifică, 1970
- 1 1.
Bojin, Alexandru
Fenomenul arghezian, București, Editura Didactică și
Pedagogică, 1976
- 1 2.
Boldan, Emil (coordonator) Dicționar de terminologie literară,
București, Editura
Științifică, 1970
13.
Bratu, Bianca.
Preșcolarul și literatura, Editura Didactică și
Pedagogică, 1977
14.
Bryant, Sarah, Cone
Comment raconter les histoires aux enfants, Paris.
Fernand Nathan, 1944
15.
Buzinschi, Corneliu
Păcală și Tândală, București, 1973
16.
Caillois, Roger

Au coeur dufantastique, Paris, Editura Gallimard, 1965

17.

Caillois, Roger

De la basm la povestirea științifico-fantastică, în Antologia
nuvelei fantastice, București.

Editura Univers, 1970

18. Caillois, Roger în inima fantasticului, București, Editura
Meridiane.

1971.

Canciovici, Mihai, Alexandru – Păcală – eroul comic din snoava
populară românească, Craiova, Editura Hiperion, 1998

20.

Caracostea, D.

Studii eminesciene, București, Editura Minerva, 1975

21.

Caragiale, I. L.

Teatru, ediția a IV-a, București, Editura Albatros, 1985

22.

Cassian, Nina

Între noi copiii, București, Editura Ion Creangă, 1974

23.

Cazimir, Ștefan

Caragiale – Universul comic, București, Editura pentru
Literatură, 1967

24.

Călinescu, George

Cronicile optimistului, București, Editura pentru
Literatură, 1964

25.

Călinescu George

Jon Creangă, ediție nouă și revizuită, București, Editura pentru
Literatură, 1964

26.

Călinescu, George

Estetica basmului, București, Editura pentru Literatură.
1965

27.

Călinescu, George

- Vasile Alecsandri, București, Editura Tineretului, 1965
28.
Călinescu, George
Principii de estetică, București, Editura pentru
Literatură Universală, 1968
29.
Călinescu, George
Istoria literaturii române de la origini până în prezent.
București, Editura Minerva, 1982
30.
Cândroveanu, Hristu
Literatura pentru copii, București, Editura Albatros
Cioculescu, Șerban
Curs de istoria literaturii române moderne, partea a II-a, Iași,
1947
32.
33.
Cioculescu, Șerban Cioculescu, Șerban I. L. Caragiale, București,
Editura Tineretului, 1967
Introducere în poezia lui Tudor Arghezi, București.
Editura Minerva, 1971
34.
Cioculescu, Șerban.
Vladimir Streinu.
Tudor Vianu
Cioculescu, Șerban
Ciopraga, C.
Ciopraga, C.
Constantinescu, Pompiliu
39.
Constantinescu, Pompiliu
Istoria literaturii române moderne, București, Editura
Didactică și Pedagogică, 1971
Fabule și epigrame de Aurelian Păunescu, București, Editura
Litera, 1974
Mihail Sadoveanu, București, Editura Tineretului, 1966
Mihail Sadoveanu. Fascinația tiparelor originare.
București, Editura Eminescu, 1981 Scrieri alese, București,

ESPLA, 1957 Scrieri, București, Editura Minerva, 1972
 200
 Constantinescu, Pompiliu
 41. Constantinescu, Pompiliu
 Constantinescu, Pompiliu
 43.
 Cornea, Paul
 Studii și cronici literare, București, Editura Albatros, 1 974
 Figuri literare, București, Editura Vremea, 1938 Tudor Arghezi,
 București, Editura Minerva, 1994
 Originile romantismului românesc, București, Editura
 Minerva, 1972
 44.
 Creangă, Ion
 45.
 Creangă, Ion
 Crohmălniceanu, Ovid S.
 * * *
 48. * * *
 Dottrens, Robert în colaborare cu Gaston Mialaret, Edmond
 Rast, Michel Ray
 Dulfu, Petre
 5 1. Dumitrescu-Buşulenga, Zoe
 Dumitrescu-Buşulenga, Zoe
 Durand, Gilbert
 Éluard, Paul
 Eminescu, Mihail
 Eminescu, Mihail
 Amintiri, povești, povestiri, București, Editura de Stat pentru
 Literatură și Artă, 1960
 Povești, Amintiri, Povestiri, București, Editura
 Eminescu, 1980
 Tudor Arghezi, București, E.S. P.L.A., 1960
 Dicționar de termeni literari, București, Editura
 Academiei, 1976.
 Din legendele românilor, București, Editura Ion Creangă, 1990
 educa și a instrui, București, Editura Didactică și Pedagogică,
 1970

Isprăvile lui Păcală, Chișinău, Editura Litera, 1997
Jon Creangă, București, Editura pentru Literatură, 1963
Valori și echivalențe umanistice, București, Editura Eminescu, 1973
Structurile antropologice ale imaginarului, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998
Les sentiers et les routes de la poésie, Paris, Gallimard, 1952
Basmе, București, Editura Ion Creangă, 1970
Făt-Frumos din lacrimă, București, Editura Ion Creangă, 1970
57.
Fierăscu C. și Gh. Ghiță
58.
Gafița, Mihai
59.
Gârleanu, Emil
60.
Ghiță, Gh. și C. Fierăscu
Mic dicționar îndrumător în terminologia literară.
București, Editura Ion Creangă, 1979
Cuvânt înainte la Fram, ursul polar, București, Editura Ion Creangă, 1977
Din lumea celor care nu cuvântă, București, Editura Ion Creangă, 1981
Dicționar de terminologie poetică, București, Editura Ion Creangă, 1974
201
61.
Goia, Vistian
Literatura pentru copii și tineret, Cluj – Napoca.
Editura Dacia, 2003.
62.
Graaf, Vera
Homo Futurus, Eine Analyse der modernen Science fiction,
Claassen Verlag, Hamburg și DÜsseldorf, 1971
63...
Gruia, Călin
Legenda Florii-Soarelui, în Izvorul fermecat, București.

Editura Garamond, 2002

64.

Hobana, Ion

20.000 de pagini în căutarea lui Jules Verne, București.

Editura Univers, 1 979

Huiet, Marie-Helene

! brăileanu, G.

! brăileanu, G.

Ionică, Maria

Iordan, Iorgu

Ispirescu, Petre

7 1. Ispirescu, Petre

* * *

73.

J antsch, Erich

74. Lovinescu, Eugen

75. Manolescu, Florin

76. Manolescu, Nicolae

77.

Manolescu, Nicolae

Manolescu N.

Manolescu N.

Munteanu, Georgeta.

Elena Bolog, Vistian Goia

L'histoire des voyages extraordinaires, essai sur l'oeuvre de Jules Verne, Paris, Minard, 1 973

Scriitori români și străini, Iași, Editura Vatra

Românească, 1 926

Studii literare, vol. I, București, Editura Minerva, 1979

Marin Sorescu, între parodic și solitudine necesară.

Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2003

Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al

XIX-lea, București, Editura Academiei, 1 956

Legende sau basmele românilor, adunate din gura poporului de Petre Ispirescu, București, 1 882

Tinerete fără bătrânețe, Galați, Editura Porto Franco, 1 993

Istoria literaturii române, vol. I, Editura Academiei.

București, 1 964

- Proгноза tehnologică, București, Editura Științifică, 1 972
- Istoria literaturii române contemporane, vol I, II.
București, Editura Minerva, 1 973
- Literatura S.F., București, Editura Univers, 1 980
- Recitind poveștile lui Creangă în Lecturi infidele.
București, Editura pentru Literatură, 1 966
- Arca lui Noe, București, Editura 1 00 + 1 Gramar, 2003
- Metamorfozele poeziei, București, Editura pentru Literatură, 1
968
- Scriitori români, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1
978
- Literatura pentru copii, București, Editura Didactică și
Pedagogică, 1 970
- 202
- 8 1.
- Negoîțescu, Ion
- Istoria literaturii române, București, Editura Minerva.
1 994
- 82.
- Nemțov, Vladimir
- O expediție în fundul mării, în Știință și tehnică pentru tineret,
an I, nr. 1, iunie 1 949 – nr14, iulie 1 950
- 83.
- Nica, Elena, Dora Băiașu.
- Literatura pentru copii, clasa a III-a, manual opțional.
Carmen Vlăsceanu
- Pitești, Editura Carminis, 2003
- 84.
- Oprea, Nicolae
- Opera și autorul, Pitești, Editura Paralela 45, 2001
- 85.
- Păunescu, Aurelian
- Fabule și epigrame, București, Editura Litera, 1 974
- Peneș Marcela, Vasile Molan Limba română, Manual pentru
clasa a IV-a, București, Editura Aramis, 1 998
- 87.
- Petrescu, Cezar
- Fram, ursul polar, București, Editura Ion Creangă, 1 981

88.

Petroveanu, Mihail

Traectorii lirice, București, Editura Cartea

Românească, 1 97 4

89.

Piru, Alexandru

Creangă, Amintiri, povești, povestiri, București, Editura de Stat
pentru Literatură și Artă, 1 960

90.

Poe, A.E”.

Scrieri alese, București, E.P.L.U., 1 969

9 1.

Popa, Marian

Dicționar de literatură română contemporană.

București, Editura Albatros, 1 97 1

Pop Mihai, Pavel Ruxăndoiu Folclor literar românesc, București,
Editura Didactică și Pedagogică, 1 978

93.

Propp, V. I.

Morfologia basmului, București, Editura Univers, 1 970

94.

Ralea, Mihai

Actualitatea lui Jules Verne, în Portrete, cărți, idei.

București, Editura pentru Literatură Universală, 1 966

95.

Rebreanu, Liviu

Amalgam, București, Socec, 1 943

96.

Rogojinaru, Adela

O introducere în literatura pentru copii, București.

Editura Oscar Print, 1 999

97.

Rotaru, Ion

O istorie a literaturii române, vol. I-III, București.

Editura Minerva, 1 97 1 – 1987

98.

Sadoveanu, Mihail

Printre gene, în Opere, vol. IV, București, Editura pentru

Literatură, 1955

99.

Sadoveanu, Mihail

Anii de ucenicie, în Opere, vol. XVI, București.

E.S.P.L: A., 1 959

1 00.

Săndulescu, Al. (coordonator) Dicționar de termeni literari,
București, Editura

Academiei, 1 976

1 0 1.

Schwartz, Bertrand

Educația mâine, București, Editura Didactică și

Pedagogică, 1 976

203

1 02.

Simion, Eugen

Scriitori români de azi, București, Editura Cartea

Românească, 197 6

103. Sorescu, Marin

Parodii originale, București, Editura Intercompress.

1990

104.

Sorescu, Marin

Singur printre poeți, București, Editura

Intercontempres, 1990

105.

Sorescu, Marin

La lilieci, Editura Fundația Marin Sorescu, 1998

106.

Teodoreanu, Ionel

Ulița copilăriei, București, Editura Tineretului, 1966

107.

Todorov, Tzvetan

Introducere în literatura fantastică, București, Editura

Univers, 1973

108. Tomuș, Mircea

Opera lui I.L. Caragiale, vol. I, București, Editura

Minerva, 1977

109.

Topin, Marius

M Jules Verne în Romanciers contemporains, Paris, G.

Charpentier, Editeur, 1876

1 10.

Twain, Mark

Prefață la Aventurile lui Tom Sawyer, București.

Editura Minerva, 1999.

1 J 1. Vax, Louis

L'Art et la Littérature fantastique, Paris, P.U.F. (col.

Que sais-je) 1 965

1 12. Vierne, Simone

1 13. Vreme, Jules

1 14. Vianu, Tudor

J 15. Vianu, Tudor

1 16. Vianu, Tudor

1 17... Vrabie, Gheorghe

Jules Verne et le roman initiatique, Paris, Edition du Sirac, 1973

.000 de leghe sub mări, București, Editura Ion Creangă, 1989

Ion Creangă, în Arta prozatorilor români, București, Editura

Contemporană, 1941

Opera lui Ion Creangă, București, Editura. pentru Literatură,
1965

Studii de literatură română, București, Editura Didactică și
Pedagogică, 1 965

Structura poetică a basmului, București, Editura Academiei,
1975

1 1 8.

Wallon, H.

Les origines de la pensée chez l'enfant, Paris, P.U.F.

1945.

1 19.

Wallon, H.

(Prefață la A. Brauner), Nos livres d'enfants ont menti.

Paris, Safri, 195 1

204

CUPRINS

Cuvânt înainte...

...5

Introducere în literatura pentru copii...

...

...6

NOȚIUNI DE TEORIE LITERARĂ...

...

...1 3

Genuri și specii literare...

...

...1 3

Concepte operaționale...

...

...3 6

FOLCLORUL COPIILOR... 59 Ghicitorile... 70 Cântecul de
leagăn... 72

CREAȚIA LIRICĂ...

...

...75

Poezii despre natură și viețuitoare...

...

...75

Universul copilăriei...

...

...82

CREAȚIA EPICĂ ÎN VERSURI...

...

...87

Fabula...

...

...87

Legenda în versuri...

...

...95

CREAȚIA EPICĂ...

...99

Universul copilăriei...

...99

Natura și viețuitoarele...

...1 I 7

Școala și fa ilia... I 2 1

Basmul...

...

...

...128

Povestea lui Harap-Alb...

1 42

Greuceanu... 1 49

Cenușăreasa...

1 5 1

Făt-Frumos din Lacrimă...

I 53

Scufița-Roșie...

...

...I 56

Legenda...

I 58

Snoava...

1 63

LITERATURA DE AVENTURI...

...

...

...1 7 1

Aventurile lui Tom Sawyer...

...

...

...1 7 I

Fram, ursul polar...

...

...

...1 76

LITERATURA ȘTIINȚIFICO-FANTASTICĂ...

...

...

...1 81

20.000 de leghe sub mări...

...

...

...1 84

CREAȚIA DRAMATICĂ...

...

...

...1 9 1

Înșir-te măgărite...

...

...

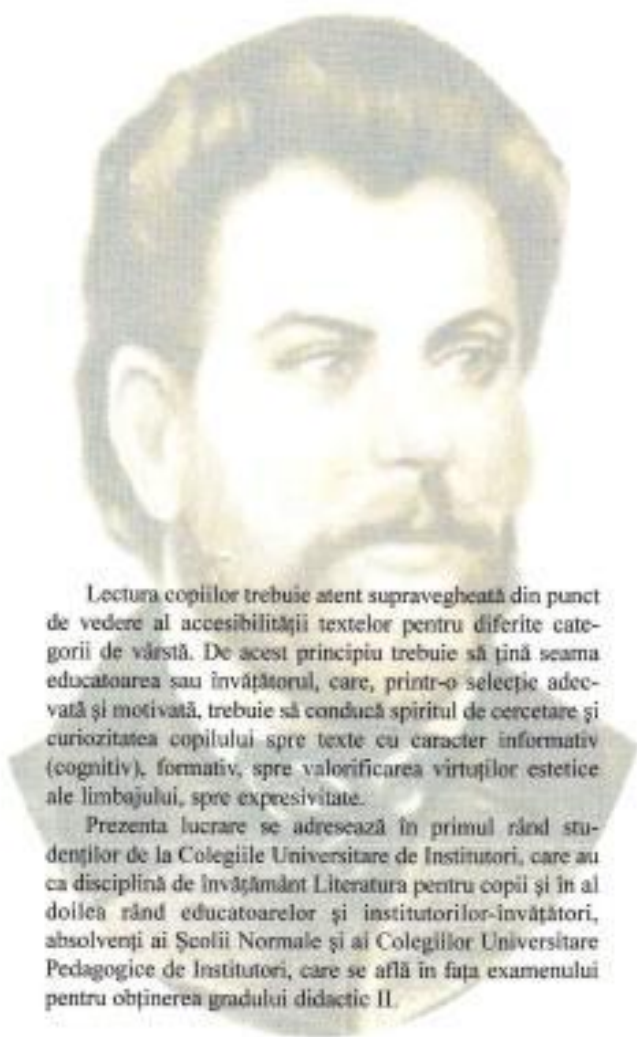
...1 9 1

Bibliografie...

...

...

...I 99



Lectura copiilor trebuie atent supravegheată din punct de vedere al accesibilității textelor pentru diferite categorii de vârstă. De acest principiu trebuie să țină seama educatoarea sau învățătorul, care, printr-o selecție adecvată și motivată, trebuie să conducă spiritul de cercetare și curiozitatea copilului spre texte cu caracter informativ (cognitiv), formativ, spre valorificarea virtuților estetice ale limbajului, spre expresivitate.

Prezenta lucrare se adresează în primul rând studenților de la Colegiile Universitare de Institutori, care au ca disciplină de învățământ Literatura pentru copii și în al doilea rând educatoarelor și institutorilor-învățători, absolvenți ai Școlii Normale și ai Colegiilor Universitare Pedagogice de Institutori, care se află în fața examenului pentru obținerea gradului didactic II.

ISBN 978-22-1674-6

